Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitungen

des

Shakespeare'schen King Lear.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Facultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Rudolf Erzgraeber
aus Güstrow.

Weimar
Druck von R. Wagner Sohn
1897.

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Meinen lieben Eltern gewidmet.

Diese Dissertation ist ein Abdruck aus Band XXXIII des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und führt daher die Orthographie desselben durch.

Unter den vielen Stücken Shakespeare's, die im 17. und 18. Jahrhunderte für die damaligen Bühnenverhältnisse umgearbeitet wurden[1]), befindet sich auch der King Lear. Von diesem Drama besitzen wir nach Furness[2]) folgende englische Bearbeitungen:

The History of King Lear Acted at the Queen's Theatre Revised, with Alterations, by *N. Tate*, 1681,
Colman's Bühnenausgabe, 1768,
Hopkins' Bühnenausgabe, 1664,
Garrick's Bearbeitung, 1786.

Wenn wir nur die beiden ersten zum Gegenstande dieser Untersuchung machen, so geschieht das zunächst darum, weil sie einen

---

[1]) Eine Zusammenstellung solcher Bühnenbearbeitungen bis zum Tode Garrick's gab v. Vincke im Jahrbuch IX, S. 41 ff. Nur wenige dieser Stücke sind bisher genauer behandelt; wir besitzen über die englischen Bühnenbearbeitungen folgende Schriften: Mielck, John Sheffield Duke of Buckingham's Zweitheilung und Bearbeitung des Shakespeare'schen Julius Cæsar. Dissertation, Halle 1889 (auch im Jahrbuch XXIV, S. 27 ff.) — Wolff, John Ford, ein Nachahmer Shakespeare's. Dissertation, Heidelberg 1880. — Rosbund, Dryden als Shakespearebearbeiter. Dissertation, Halle 1882. — Delius, Dryden und Shakespeare. Jahrbuch IV, S. 6 ff. — Delius, Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth. Jahrbuch XX, S. 69 ff. — v. Vincke, Shakespeare und Garrick. Jahrbuch IX, S. 1 ff. — v. Vincke, Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's. Jahrbuch XIII, S. 167 ff. — v. Vincke, Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick. Jahrbuch XXII, S. 1 ff.

[2]) A new Variorum Edition of Shakespeare. Vol. V. King Lear. Philadelphia 1880. S. 481 ff.

gewissen Zusammenhang mit einander zeigen, insofern nämlich Colman sich theils in bewußten Gegensatz zu Tate stellt, von dessen «Schlacken» er den Lear reinigen wolle, theils fundamentale Aenderungen Tate's aufnimmt. Garrick's Bearbeitung ist, wie v. Vincke[1]) mittheilt, kaum von Tate verschieden, und Hopkins' Bearbeitung ist so wenig verbreitet gewesen, daß sie mir nicht zugänglich war.

Wir geben zunächst kurz die Biographien der beiden Bearbeiter.

Ueber Tate schreibt die *Encyclopedia Britannica:* «Nahum Tate, a poet and dramatist, the son of Dr. Faithful Tate, was born in Dublin in the year 1652. He was educated in Trinity College, but did not betake himself to any profession. Upon the death of Shadwell in 1692, Tate succeeded him as Poet Laureate, and held that place until the reign of George I., whose first birth-day ode he lived to write, and executed it with unusual spirit. He died in the Mint, a privileged place for debtors in those days, in 1715. He was the author of ten dramatic performances, a great number of poems, and a version of the Psalms in conjunction with Dr. Brady, which was a slight improvement on the bathos of Sternhold and Hopkins.» — Colley Cibber[2]) giebt einen kürzeren und in Einzelheiten unzuverlässigen Bericht: «Nahum Tate was born in the Kingdom of Ireland, and there educated. He succeeded Mr. Dryden as Poet Laureate,[3]) and gave a new Version of David's Psalms in conjunction with Dr. Brady. He died in the year 1716[4]) and was interred at St. George's Church, Southwark. His dramatic Pieces are:

I. Brutus of Alba, an Opera, 1678.

II. The Loyal General, a Tragedy, 1680.

III. Richard III., or the Sicilian Usurper, an Historical Play, 1681.

IV. The Ingratitude of a Commonwealth, or the Fall of Caius Martius Coriolanus, 1682.

V. Cuckold's Haven, or an Alderman no Conjurer, a Farce, 1685.

VI. A Duke und no Duke, a Farce, 1685. This is taken from Cockain's Trappolin, supposed a Prince.

VII. The Island Princess, a Tragi-Comedy, 1687.

VIII. King Lear, an Historical Play, 1687 (?). This is an alteration of Shakespeare's Lear.

IX. Injured Love, or the Cruel Husband, a Tragedy.

---

[1]) Jahrbuch XIII, S. 267 ff.

[2]) Apology for my own Life. 4. Aufl. London 1764. II, 244.

[3]) Nach Chambers' Cyclopædia of English Literature, I, p. 325 war Shadwell Dryden's Nachfolger. Auf ihn folgte Tate.

[4]) Nach der Biographia Dramatica, London 1812. I, 703 starb Tate am 12. August 1715.

Tate's Bearbeitung des König Lear wurde zuerst 1681 aufgeführt und erschien in demselben Jahre auch im Druck (also nicht, wie Cibber sagt, 1687). Sie wurde später noch recht oft wieder aufgelegt[1]). Bis zum Jahre 1838, wo Shakespeare's Lear wieder in der Originalgestalt seinen Einzug in die englischen Theater hielt, beherrschte Tate's Lear die Bühne fast ausschließlich. Nur dieser Arbeit verdankte es Tate, daß sein Name nicht ganz in Vergessenheit gerieth.

Ueber George Colman's Leben sind wir genauer unterrichtet. Wir greifen nur das Wichtigste aus den Angaben der Encyclopedia Britannica und aus Chambers[2]) heraus.

George Colman wurde 1733 in Florenz als Sohn des englischen Botschafters am toskanischen Hofe geboren. Er genoß seinen Schulunterricht in der Westminster-School in London, wo spätere Dichter wie Lloyd und Churchill seine Klassengenossen waren. Schon auf der Schule kündigte sich der zukünftige Poet durch verschiedene kleine Gelegenheitsdichtungen an. Er studierte im Christ-Church-College zu Oxford. Dort gab er zusammen mit Thornton den *Connoisseur*, ein literarisches Wochenblatt heraus, das von Januar 1754 bis September 1756 erschien. Nachdem er es zum Magister Artium gebracht hatte, verließ er die Universität, trat in Lincoln's Inn ein, und wurde Advokat. Als Erbe des Lord Bath und des Generals Pulteney kam er in den Besitz eines bedeutenden Vermögens, das ihm ermöglichte, das Haymarket-Theater zu kaufen. Dort wirkte er bis 1789 als Theaterdirektor, und ließ theils eigene, theils fremde Dichtungen aufführen. 1789 hatte er einen Schlaganfall, der seine Geisteskraft schwächte. In Folge dessen trat er die Leitung des Theaters an seinen Sohn George ab, der sich ebenfalls als dramatischer Dichter hervorthat. Er starb im August 1794, im Alter von 61 Jahren.

Außer kleineren Dichtungen schrieb Colman etwa dreißig Dramen, von denen die bedeutendsten sind: *Polley Honeycomb*, 1760; *The Jealous Wife* (nach Fielding's *Tom Jones*); *The Clandestine Marriage* (zusammen mit Garrick); *The Genius; The Gentleman.* Außerdem übersetzte er Terenz' Comödien (1764) und die *Ars poetica* des Horaz, und verfaßte eine Anzahl humoristischer Essays. Hettner[3]) lobt Colman als Dramatiker: «Unsere Lustspieldichter werden gut

---

[1]) S. u. S. 8.

[2]) A. a. O. I, S. 719.

[3]) Geschichte der engl. Literatur von 1660 bis 1770. 2. Aufl. Braunschweig 1865. S. 526.

thun, von Zeit zu Zeit einmal zu diesen mit Unrecht vergessenen Stücken zurückzukehren. Giebt es irgend ein Mittel, aus der Verflachung der heutigen Intriguenstücke, die die Leute wie willenlose Schachfiguren zu handhaben pflegen, wieder herauszukommen, so dürfte durch das wachsame Studium dieser durchaus naturwahren und doch unvergleichlich drastischen Dichtungen noch am leichtesten Genesung zu hoffen sein.»

Colman's Bühnenbearbeitung des König Lear erschien zuerst im Jahr 1768, ein Neudruck kam 1771 heraus, dann wurde sie in Colman's gesammelten Werken im dritten Bande mit aufgenommen. Der genaue Titel lautet hier:

> King Lear, a Tragedy, written by Shakespeare. With Alterations. First acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden, on the 20th of February, 1768.

Diese Bearbeitung hat sich auf der Bühne wohl nicht lange gehalten. Wenigstens wird sie nur selten von Zeitgenossen erwähnt.

Quellenuntersuchung.

A. Tate.

Bevor wir an die eigentliche Behandlung der Tate'schen Bearbeitung herantreten, gilt es zunächst die Vorfrage zu beantworten, welche Ausgabe (bez. Ausgaben) von Shakespeare's König Lear Tate seiner Version zu Grunde gelegt hat.

Tate's Arbeit erschien im Druck zuerst 1681, dann wurde sie [nach Furness[1])] neugedruckt in den Jahren 1689, 1699, 1712, 1723, 1734, 1756, 1759, 1760, 1761, 1767, 1771, 1779.[2]) Mir lag nur die Ausgabe von 1759 vor und auch diese nur vermittelst einer Abschrift. (Andere Ausgaben scheinen in Deutschland nicht zugänglich zu sein.)

Es handelt sich also zunächst darum, festzustellen, ob diese spätere Auflage nur ein Neudruck der ersten ist, auf welche wir die Untersuchung nach den Vorlagen Tate's zu begründen berechtigt sind. Daß der Titel unsrer Ausgabe nicht von einer neuen revidierten oder verbesserten Auflage redet, ist nach der Sitte der damaligen Zeit kein

---

[1]) A. a. O. S. 481.

[2]) Die Jahreszahl 1769 im Bibliotheksverzeichniß des Jahrbuchs XXIX/XXX ist wohl ein Druckfehler.

Beweis dafür, daß ein bloßer Abdruck vorliegt; so steht beispielsweise in der Ausgabe von Colman's King Lear, 1777, auch nichts davon erwähnt, daß dies schon der dritte Druck des Stückes ist. Eine kleine Aenderung des Titels gegen denjenigen der ersten Auflage, wie ihn Furness abdruckt, kann freilich auch nicht als Beweis für das Gegentheil angesehen werden. In dem vorliegenden Text lautet er:

The History of King Lear, a Tragedy. As it is now acted at the King's Theatres. Revived, with Alterations, by N. Tate 1759,

während er in der ersten Auflage (nach Furness) lautet:

The History of King Lear, Acted at the Queen's Theatre. Revised, with Alterations, by N. Tate 1681.

Zur Veränderung des *Revised* in *Revived* sah sich der Neuherausgeber durch den Satz in Tate's Vorrede S. 3 autorisiert: «I attempted the *Revival* of it with Alterations». Die übrigen Aenderungen ergeben sich aus den Verhältnissen, unter denen die neue Ausgabe erschien.

Wenn wir aber zeigen können, daß Abweichungen von dem Shakespeare'schen Texte, die sich in unserer Tate-Ausgabe und bei den späteren Herausgebern, Rowe, Pope, Theobald u. s. w. gemeinsam finden, mit Wahrscheinlichkeit auf Tate sich zurückführen lassen, so würden wir zunächst die Identität unserer Ausgabe mit älteren Ausgaben bis 1699 annehmen dürfen.

Für diese Annahme nun spricht in erster Linie schon der Umstand, daß von 1681 bis 1838 der König Lear fast ausschließlich in Tate's Version aufgeführt wurde, daß diese sich also eines großen Ansehens erfreute, und daß sie allen Herausgebern des Shakespeareschen Textes bekannt und in der großen Zahl der oben angeführten Drucke leicht zugänglich war.

Folgende Fälle aus den Ausgaben Johnson's (1765) und Capell's (1768) geben uns ein klares Beispiel davon, wie Shakespeare-Herausgeber Tate's Text benutzten:

II, 3, 13. *president] precedent* Johnson, Tate II, 162.

III, 2, 17. *kingdom] kingdoms* Johnson, Tate III, 13.

II, 4, 142. *Say how is] Ha! How's* Capell, Tate II, 247.

Da beide Ausgaben nach 1759 erschienen sind, so können sie nicht die Vorlagen für unsere Ausgabe von Tate's Lear gewesen sein, wohl aber ist das Umgekehrte so gut als gewiß. In einer Anzahl von Stellen, wo Tate's Autorschaft nicht aus solchen äußeren Gründen zu beweisen ist, läßt sie sich aus inneren Gründen als wahrscheinlich nachweisen:

II, 4, 194. *Allow]* Qq. Ff. *Hallow* Warburton, Hanmer, Theobald, Tate II, 292.

Zwar sagt Warburton: «Could any Man in his Senses, and Lear had 'em yet, make it a Question whether Heaven *allow'd* Obedience? Undoubtedly, the Poet wrote — *Hallow Obedience* — i. e. if by your Ordinances you hold and pronounce it sanctified; and punish the Violators of it as sacrilegious Persons», und stellt damit diese Emendation als seine eigene Erfindung hin. Aber Steevens sagt in seiner Ausgabe: «Warburton might have found his emendation in Tate's version», woraus wenigstens so viel sicher ist, daß die Warburton's Ausgabe (1747) voraufgehende Auflage Tate's (1735) die Korrektur *Hallow* schon hatte.

II, 2, 122. *I never gave him any]* *Never any* Hanmer, Tate II, 109, Steevens (1793).

Auch hier dürfen wir Tate als Hanmer's Vorlage annehmen; denn Tate beseitigt häufig unvollständige Verse durch Zusammenziehungen oder durch eigene Zusätze, ein Verfahren, das Hanmer vollständig fremd ist.

I, 1, 144. *As my great]* Qq. F_1. *As my* F_2 F_3 F_4. *And as my* Rowe, Pope, Hanmer, Warburton, Theobald, Tate I, 150.

Auf diese Lesart konnte Tate, da ihm F_3 vorlag, wie unten nachgewiesen wird, von selber verfallen, wohingegen Rowe (1709) F_1 folgt und selbständige metrische Aenderungen sonst nicht vornimmt. Hier muß also schon Tate 1699 dieselbe Lesart gehabt haben wie Tate 1759. Dasselbe Resultat erhalten wir in folgendem Falle:

II, 2, 123. *very late]* Qq. Ff. *lately* Tate II, 110. *very lately* Rowe † [1]).

Es lag für Rowe kein Grund vor *lately* zu schreiben, da auch *late* als Adverb ganz gebräuchlich ist, während Tate, nachdem er das allerdings etwas auffällige *very* ausließ, ein längeres Wort haben mußte, um eine neue Hebung zu gewinnen und deshalb die Form *lately* einsetzte. Auch diese Stelle führt uns zu der Annahme, daß der Text in Tate 1759 mit dem Text in Tate 1699 identisch ist.

II, 4, 2. *Fetch] Bring* Pope †, Tate II, 211. Wie sollte Pope dazu kommen, ein anderes Verbum einzusetzen, als er in der Vorlage fand, wenn er nicht durch Tate beeinflußt wäre, der nicht einen Shakespeare-Text herausgiebt, sondern auf Shakespeare'scher Grund-

[1]) Das Zeichen † bedeutet, wie bei Furness, daß Rowe, Pope, Theobald, Hanmer, Warburton und Johnson dieselbe Lesart haben.

lage eine eigene Dichtung verfaßt. Hier müßte also spätestens Tate 1712 schon die Lesart *Bring* gehabt haben.

I, 1, 85. *Our last and least]* Ff. Rowe. *The last, not least* Qq. *Our last not least* Pope †, Tate I, 97.

Da Pope bei seiner Ausgabe nur die Folios benutzte[1]), so konnte er selbständig kaum auf das *not* kommen, während Tate, dem neben F_3 auch Q_2 vorlag, wie unten gezeigt wird, leicht diese Kombination beider Lesarten herstellen konnte. Also auch hier erschließen wir spätestens Tate 1712 als Vorlage.

III, 4, 146. *Smulkin] Smolkin* Theobald, Warburton, Johnson, Tate III, 271.

Da es beide Formen neben einander giebt, so wären wohl Theobald, Warburton und Johnson ihrer Shakespeare-Vorlage gefolgt, wenn nicht Tate ihnen die Aenderung dargeboten hätte.

Eine ähnliche Sachlage ist anzunehmen in folgenden Fällen:

IV, 6, 251. *[Edgar knocks him down]* Rowe †, Tate IV, 404. om. Qq. Ff.

III, 4, 158. *is]* Qq. Ff. †. *are* Hanmer, Tate III, 319.

II, 2, 100. *shoulder]* Qq. Ff. †. *shoulders* Hanmer, Tate II, 103.

II, 2, 100. *stand]* Qq. Ff. *stands* Pope †, Tate II, 103.

IV, 6, 111. *thy] the* Theobald (ed. 2.), Warburton, Johnson, Capell, Tate IV, 293.

III, 4, 83. *words justice]* F_1. *word, justice* F_2 F_3 F_4. *words justly* Qq. *word justly* Pope, Tate III, 235.

IV, 6, 49. *Gosmore]* Qq. *Gozemore* Ff. *Goss'mer* Pope, Tate IV, 241.

IV, 6, 147. *the case]* Qq. Ff. *this case* Rowe †, Tate IV, 325.

Die früheste Ausgabe, mit der nach diesen Erwägungen die Ausgabe Tate 1759 in den Lesarten so gut wie sicher übereinstimmt, ist die Rowe's Ausgabe (1709) vorhergehende dritte Auflage von 1699

Daß aber diese dritte Auflage in den Theilen, die sich an Shakespeare anlehnen, mit der Ausgabe von 1681 identisch ist, läßt sich daraus erschließen, daß Tate an den betreffenden Stellen nirgends die neuen Lesarten der inzwischen (1685) erschienenen vierten Folio benutzt.

Es ist leicht verständlich, wenn Tate an den Theilen, die er selber verfaßte, in späteren Auflagen noch Einzelnes geändert hat. In den Partien, die wir bei Furness vergleichen konnten, zeigten sich

---

[1]) Vgl. Cambridge Edition, Bd. I. Einleitung.

besonders einige metrischen Rücksichten zu Liebe vorgenommene Aenderungen:

III, 127. *Or what, if it be worse?]* 1681. *Or what, if it be worse? Can there be worse?* 1759. (Diese Aenderung erklärt sich aus dem schon erwähnten Bestreben Tate's, unvollständige Verse zu ergänzen).

V, 302. Alb. *Guards, seize those Instruments of Cruelty.* — Cord. *My Edgar, oh!* 1681. Alb. *Guards, seize those Instruments of Cruelty.* — Cord. *Oh, my Edgar!* 1759.

V, 282. *Their Ranks are broke, down with Albany.* 1681. *Their Ranks are broke, down, down with Albany.* 1759.

III, 108. *Turn, Gloster, turn, by the sacred Pow'rs.* 1681. *Turn, Gloster, turn, by all the sacred Pow'rs.* 1759.

Daneben haben wir Korrekturen von offenbaren Druckfehlern der ersten Auflage:

Vorwort S. 3, Z. 24. *as Love]* 1681. *A Love* 1759.

Vorwort S. 4, Z. 19. *I have used* 1681. *I have not used* 1759 (wenn in diesem letzten Falle kein Versehen bei Furness vorliegt).

V, 360. *they are]* 1681. *there are* 1759.

Nur wenige bedeutendere Abweichungen lassen sich auf keine von beiden Arten erklären:

V, 377. *will deserve]* 1681. *well deserves* 1759.

V, 249. *blasted]* 1681. *boasted* 1759.

Da wir es jedoch zur Feststellung der Quellen nur mit den aus Shakespeare entlehnten Partien zu thun haben, so können wir die Abweichungen, die sich in den von Tate selber gedichteten Stellen in den verschiedenen Auflagen finden, in der weiteren Untersuchung unberücksichtigt lassen und dürfen für unsere Zwecke die Gleichung annehmen:

Tate 1759 = Tate 1699 = Tate 1681.

Vor 1681 ist der König Lear in folgenden Ausgaben erschienen:

Die *Pide Bull* Quarto[1]) 1608 = Q_1 (die erste Auflage der Cambridge Edition nannte diese Ausgabe Q_2).

Die *Nathaniel Butter* Quarto[1]) 1608 = Q_2 (nach Cambridge Edition $^1 = Q_1$).

Die *Jane Bell* Quarto[1]) 1655 = Q_3.

Die erste, zweite und dritte Folio = F_1 1623, F_2 1632, F_3 1664.

[1]) Die vollständigen Titel siehe bei Furness a. a. O. S. 354, 355 u. 358.

Daß Tate die Lesart der Folios überhaupt benutzte, zeigt sich u. a. an folgenden Stellen:

Sh. I, 4, 350 f. *And hold our lives in mercy. Oswald, I say!* Alb. *Well you may fear too far.* — Tate I, 405—406. *He thinks to play the Tyrant here, and hold Our Lives at Will.* Alb. *Well you may bear too far.*

Die von Tate hier zu Grunde gelegte Shakespeare'sche Stelle findet sich nur in den Folios (v. 345—356 om. Qq.).

I. 1, 106. *goes thy Heart with this?* Ff. Tate I, 116. *goes this with thy heart?* Qq.

IV, 6, 8. *In*] Ff. Tate IV, 202. *with* Qq.

III, 4, 162. *same*] Ff. Tate III, 324. *most* Qq.

Daß er aber auch umgekehrt die Quartos als Vorlage benutzte, sehen wir beispielsweise an folgenden Lesarten:

I, 1, 106. *To love my father all*] Qq. Tate I, 116. om. Ff.

II, 4, 90. *hard to night*] Qq. Tate II, 210. *all the night* Ff.

V, 3, 159. *shall*] Qq. Tate V, 217. *can* Ff.

I, 1, 92. *can*] Qq. Tate I, 103. *will* Ff.

Zur genauen Bestimmung der benutzten Folio haben wir nur wenig Parallelstellen:

II, 3, 1. *I heard*] F_1 F_2 F_3 Tate II, 145. *I heare* Qq. *I have heard* F_4. Wir haben also die Wahl zwischen F_1, F_2, F_3.

III, 4, 65. *Has his daughters*] F_1 F_3. *Has his daughter* F_2. *Have his daughters* Tate III, 224.

Tate wurde zu seiner Aenderung (*has* : *have*) durch den Plural *daughters* in F_1 F_3 veranlaßt; hätte er F_2 als Vorlage benutzt, so lag kein Grund zur Aenderung vor. Vorlage war also entweder F_1 oder F_3.

IV, 6, 94. *Marjoram* F_3 Tate IV, 277. *Margerum* Qq. *Mariorum* F_1. *Marioram* F_2.

IV, 6, 41. *Good Sir*] F_2 F_3 Tate IV, 234. *Gone, Sir.* F_1 Qq.

Durch diese Stellen werden wir auf F_1 verwiesen, welches Resultat um so wahrscheinlicher ist, als F_3 die Tate zeitlich zunächst liegende Ausgabe war, und sowohl F_1 als auch F_2 schon damals ziemlich selten und schwer zugänglich waren.[1])

Für genaue Bestimmung der benutzten Quarto haben wir mehr Belege:

I, 1, 70. *wife to*] Q_1 Q_2 Tate I, 86. *wife of* Q_3 Ff.

---

[1]) Vgl. Elze, Shakespeare, Halle 1876. S. 333 f.

I, 4, 7. *the full*] Q_1 Q_2 Tate I, 302. *thee full* Q_3 Ff.

IV, 6, 18. *yon*] Q_1 Q_2 Tate IV, 212. *yond* Q_3 Ff.

Nach diesen drei Stellen ist entweder Q_1 oder Q_2 die Vorlage.

I, 4, 284 f. *lessen my train and*] Q_2 Q_3 Tate I, 370. *list my train, and* Q_1. *liest. My train are* Ff.

I, 4, 272. *and*] Q_2 Q_3 Tate I, 365. *that* Q_1. *Which* Ff.

II, 1, 25. *against*] Q_2 Q_3 Tate II, 7. *'gainst* Q_1 Ff.

Diese Stellen weisen auf Benutzung von Q_2 oder Q_3. Aus beiden Folgerungen resultiert also Q_2 als vorliegende Quarto.

Wir erhalten also das Schlußresultat, daß Tate's Vorlagen Q_2 und F_3 sind.

B. Colman.

Colman's Bearbeitung erschien zuerst im Jahre 1768 (2. Auflage 1771). Mir liegt sie in Colman's gesammelten Werken 1777, Bd. III vor. Wir haben also außer den sämmtlichen Quartos und Folios auch noch alle kritischen Ausgaben vor 1768 heranzuziehen und zwar[1]): Rowe, 1. Aufl. 1709, 2. Aufl. 1714; Pope, 1. Aufl. 1723, 2. Aufl. 1728; Theobald, 1. Aufl. 1733, 2. Aufl. 1740; Hanmer 1743; Warburton 1747; Johnson 1765.

Zur Bestimmung der von Colman zu Grunde gelegten Ausgabe können folgende Stellen dienen:

I, 1, 32. *deserving*] *your deserving* Pope †, Colman.

II, 2, 21. *top the*] *be th'* Pope[2] †, Colman.

IV, 6, 92. *bird*] *barb* Theobald, Warburton, Colman.

IV, 7, 36. *Mine*] *My very* Theobald, Warburton, Colman.

I, 4, nach 9. [*To Kent*] Theobald, Warburton, Colman; om. rel.

I, 2, 4. *curiosity*] *nicety* Pope; *curtesy* Theobald, Warburton, Colman.

I, 4, 2. *That . . . . defuse*] *And . . . . disuse* Rowe, Pope, Johnson. *And . . . . diffuse* Theobald, Warburton, Colman.

IV, 3, 21. *better way*] Qq. (die ganze Stelle fehlt in den Folios) *wetter May* Theobald, Warburton, Colman[2]).

In den meisten dieser Fälle wird unsere Wahl auf Theobald und Warburton beschränkt. Wo hier Rowe, Pope und Johnson mit

[1]) Vgl. Furness a. a. O. S. 479. — Die späteren Auflagen der Theobald'schen Ausgabe aus den Jahren 1752, 1757, 1762 sind von Furness nicht erwähnt. Sie sind wohl nur Neudrucke der 2. Aufl.

[2]) Furness giebt als Theobald's Lesart an dieser Stelle auch *better way* an; das beruht wohl auf einem Versehen.

Colman die gleiche Lesart haben, findet sich dieselbe auch bei Theobald. Die größere Uebereinstimmung zwischen Warburton und Theobald erklärt sich durch die nahe Freundschaft beider Männer, die bei der Herausgabe viel gemeinschaftlich arbeiteten.

Um nun zwischen Warburton und Theobald zu entscheiden, mögen einige wenige Beispiele genügen:

IV, 1, 11 *hate] wait* Theobald, Colman.

II, 4, 162. *black] blank* Theobald, Colman.

II, 4, 6. *this] thy* Theobald, Colman.

II, 1, 61. *arch and patron] and arch patron* Theobald, Colman.

Nach diesen Stellen ist also Theobald von Colman zu Grunde gelegt.

Ganz besonders wichtige Beweise für Theobald als Vorlage Colman's sind außerdem die vielen Bühnenanweisungen, die ja fast jeder Herausgeber anders gegeben hat. Wir citieren:

IV, 6, 80 *Enter Lear]* Ff. †. *Enter Lear, drest madly with flowers.* Theobald, Colman. — Tate's Anweisung lautet etwas ausführlicher: *Enter Lear, a Coronet of Flowers on his Head; Wreaths and Garlands about him.* (Vgl. auch Cordelia's Beschreibung von Lear IV, 4, 3 - 6.)

IV, 6, vor 1. *Fields near Dover.]* Capell. *The Country.* Rowe. *The country near Dover* Theobald, Colman.

II, 1, nach 16. *Enter Edgar]* Qq. Ff. †. *To him, enter Edgar* Theobald, Colman.

I, 4, 318. *[To Gon.]* Theobald, Colman; om. rel.

I, 4, vor 1. *Enter Kent.]* Qq. Ff. *Scene changes to an open Place before the Palace. Enter Kent disguis'd.* Theobald, Colman; om. rel.

III, 4, nach 44. *Enter Edgar disguis'd like a madman]* Theobald Colman. om. Qq. Ff. Rowe, Pope.[1])

Nur wenige Lesarten Colman's sprechen scheinbar für eine andere Ausgabe als Vorlage:

II, 2, 81. *Which are too intrinse.]* Qq. Ff. *too intricate* Pope, Colman. *too intrinsicate* Theobald.

Hier wurde Colman durch Theobald selbst veranlaßt, Pope's Lesart aufzunehmen. Theobald giebt nämlich S. 38 in einer längeren

[1]) Furness und die Cambridge Edition citieren hier fälschlich statt *like: as* als Theobald's Lesart. Dies Versehen ist dann auch in andere neuere Ausgaben übergegangen.

Fußnote den Grund an, warum er von Pope's Lesart abweiche, und dieser Grund hat wohl Colman nicht eingeleuchtet, so daß er in diesem Falle auf Pope zurückgreift.

IV, 2, 11. *[To Edm.]* Hanmer, Colman. om. rel.

III, 5, 1. *his]* Ff. *the* Qq. *this* Hanmer, Colman.

Diese beiden Fälle sind so unbedeutend, daß sie gegenüber der großen Zahl der Zeugnisse für Theobald nicht in's Gewicht fallen.

Es ist sogar möglich, die von Colman benutzte Auflage Theobald's zu bestimmen:

III, 4, 4. *Wilt]* Theobald[1], Colman; *Will't* Theobald[2].

I, 2, 215. *sequent.]* Ff. †, Theobald[2]; *frequent* Theobald[1], Colman.

Hier zeigt sich klar, daß Colman die erste Auflage der Theobald'schen Shakespeare-Ausgabe benutzt hat.

Alle Abweichungen, die Colman von Theobald's erster Auflage zeigt, gehn bis auf wenige selbständige Aenderungen auf Tate zurück. So:

I, 1, 98. *You have begot me] You gave me being.* Colman, Tate I, 109.

I, 4, 259. *pranks] humours* Colman, Tate I, 356.

II, 1, 109. *bewray] reveal* Colman, Tate II, 63.

II, 2, 109. *corrupter ends] corrupt design* Colman; cf. Tate II, 107.

II, 2, 109. *observants] minions* Colman, Tate II, 107.

II, 3, 16. *wooden pricks, nails] iron spikes, thorns* Colman, Tate II, 165.

III, 5, 14. *were not] had not been* Colman, Tate III, 482.

III, 5, 14. *not I] I not* Colman, Tate III, 482 f.

IV, 290. *I met him back] he is returned* Colman, Tate IV, 171.

IV, 6, 124. *soiled horse] pampered steed* Colman, Tate IV, 305.

Und solcher Uebereinstimmungen mit Tate ließen sich noch unzählige anführen. Der fünfte Akt ist bis auf kleine Aenderungen, die durch Colman's ganze Anlage des Stücks (s. u.) bedingt waren, wörtlich der Tate'schen Bearbeitung entlehnt.

Inhalt der beiden Bearbeitungen.

A. Tate.

Akt I.

Scene I.

Schauplatz ist König Lear's Palast.

Edmund, Gloster's unehelicher Sohn, klagt in einem Monolog über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das einen Bastard, auch

wenn er die vollkommensten Anlagen besitze, von aller Macht und Würde ausschließe. Er wolle deshalb diese Macht, die er auf rechtlichem Wege nicht erlangen könne, durch Intrigue sich aneignen, und habe zu dem Zwecke schon seinem Vater Gloster über seinen rechtmäßigen Sohn Edgar so viel Böses erzählt, daß der geringste Umstand genüge, um den unschuldigen Edgar in's Verderben zu stoßen.

Der erste Theil dieses Monologs, I, 1—14, lehnt sich, wenn auch ziemlich frei, an Shakespeare I, 2, 1—22 an; der zweite Theil ist Tate's eigene Erfindung; bei Shakespeare ist der Vater bis jetzt ahnungslos.

Während Edmund sich in den Hintergrund zurückzieht, tritt Gloster mit Kent im Gespräch herein. Gloster ist schon von seines Edgar Untreue überzeugt, während Kent ihn ermahnt, nicht so voreilig zu urtheilen. Gloster läßt sich seinen Verdacht nicht ausreden. Er will Edgar verstoßen. Als nun Edmund hervortritt, stellt Gloster ihn Kent vor und rühmt ihn als das Muster der rechten kindlichen Liebe. Darauf kündet er das Erscheinen des Königs an, der komme, sein Land unter seine Töchter zu theilen. Kent spricht schon jetzt seine Furcht vor den Folgen dieses Entschlusses aus. Beim Herannahen des Königs entfernen sich Gloster und Edmund.

Diese Scene ist in schwacher Anlehnung an Shakespeare I, 1, 1—34 geschrieben, aber im Unterschied von der Vorlage in Versen abgefaßt. Kent's Versuch, Gloster von Edgar's Unschuld zu überzeugen, sowie seine Befürchtungen wegen Lear's Entschluß finden sich bei Shakespeare nicht.

Scene II.

Derselbe Schauplatz.

Bevor die eigentliche Handlung dieser Scene beginnt, findet zunächst ein Gespräch zwischen Edgar und Cordelia statt, das dazu dient, uns auf die von Tate eingeführte Liebesepisode zwischen der Königstochter und Gloster's edlem Sohne vorzubereiten. Edgar bittet Cordelia — man hat sich Beide wohl ganz vorne stehend zu denken, so daß sie von den Uebrigen nicht gehört werden — wenn sie nun mit dem Herzog von Burgund vermählt werde, daß sie doch noch manchmal an den unglücklichen Edgar denken möge, worauf sie ihm erwidert, sie werde nicht weniger elend sein, wenn sie, ihrem Vater gehorsam, Edgar entsage und Burgund's Gemahlin werde. — Darauf folgt die Theilung des Reichs, die Verstoßung Cordelia's und Kent's,

und Burgund's kurze und kühle Weigerung, Cordelia ohne Mitgift zu nehmen, ähnlich wie bei Sh. I, 1, 35 ff. Dann verlassen alle außer Edgar und Cordelia die Scene.

Der König von Frankreich als Bewerber um Cordelia's Hand ist gestrichen.

Ein Beispiel dafür, wie Tate sich gelegentlich eng an die Vorlage anschließt, und nur das Nöthige ändert, findet sich in dieser Scene I, 65. Bei Shakespeare I, 1, 35 lautet die Stelle: «Lear. *Attend the lords of France and Burgundy, Gloucester.* — Glo. *I shall, my liege.* [Exeunt Gloster and Edmund.]» Da nun bei Tate Gloster und Edmund schon vorher hinausgegangen waren, und die Rolle des französischen Königs gestrichen war, so änderte er: «Lear: *Attend my Lords of Albany and Cornwall, with princely Burgundy.* — Alb. *We do, my Liege*», wobei er die Bedeutung von *attend* — «aufwarten» änderte in «Acht geben».

Cordelia, die bei Shakespeare als Motiv für ihre scheinbar kalte Antwort nur angiebt, sie habe nicht die Gabe, viele Worte zu machen, sie gebe ihrer Kindesliebe in Thaten Ausdruck, erklärt bei Tate, sie halte absichtlich mit ihren Gefühlen zurück, nicht weil ihr die Worte fehlen, sondern weil sie um der Liebe zu Edgar willen nicht zur Heirath mit Burgund gezwungen werden will. In Folge dessen bleibt auch die Bitte Cordelia's fort, Lear möge erklären, daß er sie nicht wegen eines Verbrechens oder Fehltritts vertreibe, sondern lediglich, weil sie nicht die heuchlerische Redegewandtheit ihrer Schwestern besitze (bei Shakespeare I, 226—231). Auch die Bitte Cordelia's an ihre Schwestern, sie sollen ihr Versprechen wahr machen, ist hier gestrichen. (Vgl. jedoch die nächste Scene.) Als Cordelia ihre kalte Antwort gegeben hat, weiß Lear gleich den Grund. Er sagt, nun bestätige sich ihm das Gerücht, daß sie Gloster's verrätherischen Sohn liebe. Von der Gesinnung der beiden Schwestern Regan und Goneril erfahren wir hier noch nichts, während Shakespeare sie durch ein kurzes Gespräch zwischen beiden (I, 1, 287—312) vorbereitend andeutet.

Scene III.

Der Schauplatz bleibt derselbe.

Edgar sieht es als eine Fügung des Himmels an, daß Cordelia nicht Burgund's Gemahlin geworden sei; er kann an sein großes Glück

kaum glauben. Er faßt sie bei der Hand und bittet sie, ihm seine Zweifel zu nehmen. Cordelia antwortet ihm zunächst nicht, sie denkt noch an ihre Verstoßung, und freut sich, daß kein Fehltritt sie der Gnade ihres Vaters beraubt habe, sondern nur das Fehlen einer *smooth professing tongue*, und wünscht, daß ihre Schwestern ihre hochtrabenden Versprechungen wahr machen mögen. Als Edgar ihr zu Füßen fällt, und sie mit seiner Liebeswerbung bedrängt, wird sie auf ihn aufmerksam und wendet sich ab. Als sie noch die geliebte Tochter ihres Vaters gewesen sei, erklärt sie, habe sie seine Liebeswerbungen geduldet, jetzt aber sei sie zu stolz, um ihr Glück einem ihr an Range nicht gleichstehenden Liebhaber zu verdanken. Sie bitte ihn daher, nicht mehr an sie zu denken. Edgar klagt über die Unbeständigkeit des Glücks, das ihm die Geliebte eben zu schenken schien und nun so rasch wieder nehme. Freilich ist Cordelia's Haltung auch nicht so ganz ernstlich zu nehmen, denn sie bemerkt sogleich bei Seite, sie wolle ihn nur prüfen. Burgund's augenscheinliche Selbstsucht habe bei ihr alle Männer verdächtigt; vielleicht meine es Edgar ebenso wie Burgund und verstehe nur geschickter seinen Rücktritt zu verdecken; erfinde sie ihn aber treu, so werde die «kalte» Cordelia sich als ebenso liebevoll wie er erweisen. Damit läßt sie ihn allein.

Diese ganze Scene ist Tate's eigene Erfindung. Nur Cordelia's Worte über ihre Verstoßung I, 198—204 lehnen sich an Shakespeare I, 1, 230—234 und 273—274 an.

Scene IV.

Der Schauplatz bleibt derselbe.

Edmund kommt eilend herein, um seinen Bruder auf des Vaters Verdacht vorzubereiten. Edgar aber, der mit seinen Gedanken noch bei Cordelia weilt, hört nichts von dem, was Edmund sagt, bis dieser ihn gewaltsam weckt. Ohne irgend etwas verstanden zu haben, als daß er in Gefahr sei, zieht er sich zurück. Edmund triumphiert über die Leichtgläubigkeit seines Bruders, die freilich den Ruhm seiner List vermindere. Daran schließt sich die Scene mit dem gefälschten Briefe, den Edmund Gloster zu lesen giebt. Letzterer fordert Edmund auf, Edgar ausfindig zu machen, damit er bestraft werde, und verläßt die Scene wieder.

Die Scene zwischen Edmund und Edgar lehnt sich nur in wenigen Versen an Shakespeare an, nämlich in I, 257—260 = Shakespeare I, 2, 195—198. Die Scene mit dem gefälschten

Briefe hat Shakespeare I, 2, 19—126 zur Vorlage, doch ist sie manchen Kürzungen unterworfen. Gloster liest den Brief, den ihm Edmund ausgeliefert hat, ohne sich so lange wie bei Shakespeare zu sträuben. Auch das weitere Gespräch zwischen beiden ist wesentlich gekürzt, so daß den 102 Zeilen bei Shakespeare 35 bei Tate entsprechen.

Nachdem Gloster die Scene verlassen hat, spricht Edmund noch einmal seine Freude über das Gelingen dieses Planes aus, und beschließt, einen letzten kühnsten Versuch zu Edgar's Verderben zu wagen, nämlich den Vater heimlich zum Zeugen einer Unterredung zwischen Edgar und sich zu machen. Dann geht er ab.

Daß Gloster heimlich Zeuge einer Unterredung zwischen beiden Brüdern sein soll, schlägt bei Shakespeare I, 2, 97—101, Edmund seinem Vater bereits vor. In dem entsprechenden Monolog bei Shakespeare macht sich Edmund über den Aberglauben seines Vaters lustig, der dem Einfluß der Sterne die Charakterentwicklung eines Menschen zuschreibt.

Scene V.

Der Schauplatz ist Albanien's Palast.

Kent tritt in einer Verkleidung auf, die er, wie er sagt, angelegt habe, um Lear nahe bleiben zu können.

Die Shakespeare'schen 7 Verse, I, 4, 1—7, sind bei Tate auf drei gekürzt.

Dann erscheint Lear, führt sein witzelndes Gespräch mit Kent (Shakespeare I, 4, 8—45) und nimmt ihn endlich in seine Dienste. Oswald, der Hausmeister Goneril's, bei Tate *Gentleman-Usher* genannt, zeigt sich und verschwindet ebenso schnell wieder auf Lear's Frage nach seiner Tochter Goneril. Als beim zweiten Erscheinen Oswald's Lear ihn grade geschlagen hat, kommt Goneril herein, sieht, wie Kent ihm ein Bein stellt, beklagt sich über das Benehmen Lear's und seines Gefolges, und fordert, er solle die Hälfte seiner Ritter entlassen. Albanien, der während Lear's erstem Wuthausbruch kommt, erklärt, er sei unschuldig und wisse nichts von Goneril's Forderung; Lear's Wuth gegen Goneril steigert sich immer mehr; er bricht schließlich in einen furchtbaren Fluch gegen seine Tochter aus, und stürmt hinaus. Albanien spricht die Befürchtung aus, daß Goneril zu weit gegangen sei.

Diese Scene lehnt sich an Shakespeare I, 4, 9—311, an. Die Rolle des Narren ist gestrichen. Seine Reden werden hier einfach weggelassen (so I, 4, 105—206; 210—218; 234—237; 244—245; 251; 255; 338—344). Aus demselben Grunde ist die fünfte Scene des ersten Aktes ganz unterdrückt.

Akt II.

Scene I.

Der Schauplatz ist Gloster's Palast.

Edmund spricht in einem zweizeiligen Monolog seine Freude aus, daß der Herzog von Cornwall noch diese Nacht erscheinen werde. Er wolle seine Ankunft zur Förderung seines Planes benutzen.

Vgl. Shakespeare II, 1, 16—21. Das bei Shakespeare voraufgehende Gespräch mit Curan, der Edmund Gloster's Ankunft meldet, fehlt bei Tate.

Darauf ruft Edmund den im Nebenzimmer verborgenen Bruder hervor, überredet ihn, zunächst wenigstens vor seines Vaters Zorn zu fliehn, und als Edgar, der sich noch zu rechtfertigen denkt, sich zurückgezogen hat, verwundet er sich selbst am Arme, um den Eindruck eines Kampfes mit Edgar hervorzubringen; dann ruft er um Hilfe.

Der Scheinkampf zwischen Edgar und Edmund, zu dem bei Shakespeare II, 1, 30-34 Letzterer seinen Bruder zu überreden weiß, findet bei Tate nicht statt.

Auf die Hilferufe erscheint Gloster mit Bedienten; er befiehlt, nachdem ihm Edmund mitgetheilt hat, daß Edgar entflohen sei, diesen zu verfolgen und verspricht Edmund's kindliche Liebe zu belohnen. Alle ab.

Shakespeare II, 1, 39—87, zu zehn Zeilen gekürzt.

Scene II.

Die Scene spielt sich in oder vor Gloster's Palast ab.

Kent und Oswald treten von verschiedenen Seiten auf. Sie führen dasselbe Gespräch, das sich bei Shakespeare II, 2, 1—46 findet. Ihr Streit endet damit, daß Kent das Schwert zieht und den um Hilfe rufenden Oswald verfolgt. Sie verlassen die Scene, um Cornwall, Regan, Gloster und Edmund Platz zu machen.

Bei Shakespeare II, 2, 46 ff. wird der Kampf durch die Hereintretenden unterbrochen. Es muß einen komischen Ein-

druck machen, wenn man sich ausmalt, wie Kent den Oswald während eines längeren Gespräches zwischen Cornwall, Regan und Gloster fortwährend verfolgt und endlich wieder auf der Scene ankommt, ohne ihn eingeholt zu haben. Diese Aenderung war aber nöthig, da die Begrüßung des Herzogs und seiner Gemahlin — bei Shakespeare II, 1, 88—131 — bei Tate noch nicht stattgefunden hatte.

Scene III.

Der Schauplatz bleibt derselbe.

Gloster begrüßt den König und seine Gemahlin Regan, und stellt ihnen Edmund als seinen Lebensretter vor. Regan ist durch Edmund's Anblick entzückt. Sie lobt ihn wegen seiner Tugend und erklärt, seine treuen Dienste benutzen zu wollen. Der Herzog will eben Gloster den Zweck ihres Kommens auseinandersetzen, da kommt Oswald, von Kent verfolgt, wieder hereingestürmt.

Vgl. Shakespeare II, 1, 88—131. Tate hat hier Vieles gestrichen. Bei Shakespeare nimmt Cornwall den Edmund in seine Dienste. Der Zusatz Regan's (Tate II, 71): *A charming youth, and worth my further thought!* [Aside] fehlt bei Shakespeare. Der Zweck der Ankunft soll bei ihm von Regan dem Herzog von Gloster mitgetheilt werden.

Scene IV.

Der Schauplatz bleibt derselbe.

Der Herzog befiehlt Kent, die Waffe einzustecken, und sucht ihn zu beruhigen. Kent ist furchtbar erregt. Als Oswald dem Herzog als Grund ihrer Feindschaft mittheilt, daß der König vor Kurzem ihn ohne Grund geschlagen und Kent ihm darauf ein Bein gestellt habe, befiehlt Cornwall trotz Kent's Widerspruch und Gloster's Gegenvorstellungen, Kent in den Zwangsblock zu spannen. Alle außer Gloster und Kent verlassen die Bühne. Gloster sucht Kent zu trösten und verspricht ihm seine Fürsprache. Dieser ist resigniert und schläft in Folge von Ueberanstrengung ein.

Diese Scene ist mit einigen Kürzungen ziemlich genau Shakespeare II, 2, 47—180 entlehnt.

Scene V.

Als Schauplatz haben wir uns (wie zuerst Steevens in seiner Shakespeare-Ausgabe 1793 angiebt) einen Wald zu denken.

Edgar, der sich von Dienern des Herzogs von Cornwall verfolgt weiß, würde gerne sterben; aber die Hoffnung, Cordelia noch einmal

nützlich zu sein, läßt ihn auf Mittel zur Rettung sinnen. Er beschließt sich nach Art irrsinniger Bettler ein phantastisch wildes Aussehen zu geben, Nadeln, Stacheln, Rosmarinzweige in seine nackten Arme zu schlagen und durch Betteln in den Dörfern sein Leben zu fristen.

Bei Shakespeare II, 3 findet sich natürlich als Motiv zur Erhaltung seines Lebens nicht die Liebe zu Cordelia. Im Uebrigen schließt sich Tate genau an Shakespeare's Wortlaut an.

Scene VI.

Der Schauplatz ist derselbe wie in Scene 2—4.

Lear ist erstaunt, daß Regan und Cornwall von Hause gereist sind, ohne ihm seinen Boten zurückzuschicken. Er erblickt Kent im Zwangsblock, kann es aber nicht glauben, daß Cornwall und Regan sich so weit vergessen haben, seinen Abgesandten in solch entehrender Weise zu strafen. Kent erzählt ihm, daß dies Alles der Ankunft von Goneril's Hausmeister Oswald zuzuschreiben sei. Auf Lear's Frage nach seiner Tochter sagt Kent, sie sei *within, at a Masque.* Gleich darauf kommt Gloster, um Lear leise mitzutheilen, daß seine Tochter und der Herzog ihn nicht sprechen wollen, da sie sich in Folge ihrer Reise schlecht befänden und ermüdet wären. Lear will aufbrausen, er bezwingt sich aber und versucht, an die Wahrheit des Entschuldigungsgrundes zu glauben. Da fällt sein Blick wieder auf Kent im Zwangsblock, und er befiehlt, seine Tochter und Cornwall sofort herbei zu rufen, sonst würde er selbst kommen und sie wecken. Zur rechten Zeit kommen jetzt Cornwall und Regan an und begrüßen den Vater anscheinend freundlich. Lear bemüht sich alles für baare Münze zu nehmen, wird aber von Regan bald enttäuscht, indem sie Goneril's Verfahren entschuldigt, und das dann folgende Erscheinen Oswald's und bald darauf Goneril's, der Handel um die Zahl seiner Gefolgsleute bringen Lear dem Wahnsinn nahe. Er stürmt hinaus, um trotz des wilden Sturms und Gewitters Schutz im Walde zu suchen.

Im Wesentlichen schließt sich die Scene an Shakespeare II, 4 an, ist aber namentlich um die Reden des Narren gekürzt. Kent's Antwort auf Lear's Frage nach seiner Tochter: *Within, Sir, at a Masque*, ist von Tate erfunden. In den Wuthausbruch Lear's beim Erscheinen Oswald's sind von Tate 4 Verse eingefügt, die Oswald als Zwischenhändler in Goneril's Liebeshandel charakterisieren:

A Fashion Fop, that spends the Day in dressing,
And all to bear his Lady's flatt'ring Message;
That can deliver with a Grace her Lye,
And with as bold a Face bring back a greater.

Akt III.

Dieser Akt hat neben dem fünften die meisten Aenderungen erfahren.

Scene I.

In öder Haide, während eines gewaltigen Sturms treten Lear und Kent auf. Lear's Tobsucht bricht los mit den Worten: *Blow, Winds, and burst your Cheeks . . .* (Shakespeare III, 2, 1 ff)

Die Reden Lear's folgen mit Kürzungen wie bei Shakespeare III, 2. Die Zwischenreden des Narren fallen weg und werden durch die Bemühungen Kent's ersetzt, Lear zum Aufsuchen einer nahen Hütte zu bewegen.

Scene II.

Der Schauplatz ist Gloster's Palast.

Edmund bewundert in einem Monolog die Sicherheit und Majestät, mit der die beiden Königinnen über das Volk ihre Willkürherrschaft ausüben. Ihn verlange darnach beider Liebe zu besitzen, und sein Wunsch sei keineswegs zu kühn, denn als er eben von der Tafel aufgestanden sei, habe er ihre *kind inviting smiles* wohl bemerkt. Zwei Pagen, die von verschiedenen Seiten auftreten, überreichen ihm jeder einen Brief und entfernen sich wieder. Die Briefe lauten: *Where Merit is so transparent, not to behold it were Blindness, and not to reward it, Ingratitude. Goneril. — If Modesty be not your Enemy, doubt not to find me your Friend. Regan.* Edmund, durch die Briefe beglückt, kann den Augenblick kaum erwarten, wo er sich an dem Besitze der Königinnen erfreuen wird. Gloster's Ankunft kommt ihm recht ungelegen.

Bis hierher hat die Scene bei Shakespeare keine Vorlage.

Gloster theilt Edmund mit, daß das Volk gegen die bedrückende Weiberherrschaft murre; die Nachricht von des Königs Noth würde es zum Aufstand treiben. Es fehle nur der Führer, und er wolle sich darum an die Spitze der Bewegung stellen. Er giebt Edmund Depeschen an den Herzog von Cambray, der mit Cornwall in Unfrieden lebe und ihnen Hülfe bringen werde. Edmund beschließt bei Seite, seines Vaters Pläne zu verrathen und ihn so in's Verderben

zu stürzen, damit er selbst dann, in den Besitz der Güter Gloster's gesetzt, alle seine Begierden befriedigen könne.

Diese Scene ist aus Shakespeare III, 3 umgearbeitet. Dort theilt Gloster Edmund nur etwas von einer heranrückenden Macht mit, die den König rächen werde, und bittet Edmund, den Herzog von Cornwall mit Gesprächen hinzuhalten, damit er selbst sich unbemerkt zu Lear begeben könne. Edmund spricht dann in einem kurzen Monolog die Absicht aus, die Mittheilung zum Verderben seines Vaters zu benutzen.

Als Gloster eben die Scene verlassen will, kommt Cordelia mit ihrer Vertrauten Arante herein, hält ihn zurück und fleht ihn an, ihrem Vater zu Hilfe zu kommen. Edmund, der sie unbemerkt vom Hintergrund aus beobachtet, ist von Cordelia's Schönheit entzückt: er sagt sich aber, daß an ihrer Tugend seine lüsternen Begierden scheitern müssen. Trotzdem kann er sich nicht enthalten, sie immer wieder mit Wohlgefallen zu betrachten. Cordelia, die schon das Schlimmste für ihren Vater befürchtet, bittet Gloster, wenn Lear todt sei, sie zu seiner Leiche zu führen, damit sie ihn beweinen und dann neben ihm sterben könne. Gloster verspricht ihr seine Unterstützung und verläßt die Bühne. Cordelia befiehlt der Arante, Verkleidungen zu besorgen, in denen sie trotz des fürchterlichen Unwetters ihren Vater aufsuchen wollen. Edmund, der dies Gespräch belauscht hat, beschließt in einem Monolog, ihnen zwei Banditen nachzuschicken, die sie im Walde ergreifen und fest halten sollen; er wolle sich auch verkleiden, und nachdem er dem Herzog von Cornwall die Depeschen ausgeliefert habe, wolle er «ins Feld»,

Where like the vig'rous Jove I will enjoy
This Semele in a Storm; 'twill deaf her Cries,
Like Drums in Battle, lest her Groans should pierce
My pitying Ear, and make the am'rous Fight less fierce.

Die Gespräche zwischen Gloster und Cordelia, zwischen Cordelia und Arante, und Edmund's Monolog sind Tate's Erfindung.

Scene III.

Kent und Lear sind bei der in Scene I erwähnten Hütte angekommen. Kent versucht wieder Lear zum Eintritt in die Hütte zu bewegen, der aber weigert sich. Wer so großes Leid wie er zu tragen habe, der sei unempfindlich gegen das Toben des Gewitters. Allmählich aber wird er ruhiger und zeigt sich bereit hineinzugehn.

Er bejammert die Armen und Elenden, die bei solchem Wetter kein schützendes Dach haben, und bereut, früher so wenig auf sie geachtet zu haben. Eben wollen sie in die Hütte treten; da tönt ihnen aus derselben Edgar's Stimme entgegen.

Bis hierher ist die Scene mit wenigen Kürzungen nach Shakespeare III, 4, 1—45 angeordnet.

Edgar's Auftreten und Reden bringen Lear's Wahnsinn zum völligen Ausbruche, wie bei Shakespeare III, 4 und III, 6. Aber das Streichen der Rolle des Narren führt Tate zu einer Reihe von Aenderungen, wie z. B. die Frage des Narren (Shakespeare III, 6, 10): *Tell me whether a madman be a gentleman or a yeoman,* dem Lear in den Mund gelegt wird. Dann tritt Gloster herein, von Edgar mit den Worten begrüßt: *This is the foul Flibbertigibbet* u. s. w. Gloster fordert Lear auf, sich zu einem nahen Pachthofe zu begeben, dessen Inhaber sein, Gloster's, Pächter sei. Aber immer noch will Lear mit Edgar reden: *Say, Staggerite, what is the Cause of Thunder?* (Tate III, 322) u. s. w. Erst als Edgar hinaus ist, gelingt es Gloster's und Kent's Bitten Lear zum Fortgehen zu bewegen.

Die ganze Scene ist ziemlich bedeutend gekürzt, namentlich fehlt die fingierte Gerichtssitzung gegen Regan und Goneril (Shakespeare III, 6, 21—59).

Scene IV.

Derselbe Schauplatz.

Cordelia kommt mit Arante, um Lear zu suchen. Sie werden von den beiden Banditen verfolgt, die sie ergreifen. Cordelia schreit um Hülfe. Edgar eilt herbei und vertreibt die Banditen mit seinem *Quarterstaff* («ein kurzer, dicker Stab, wie ihn die Forstleute trugen.» Lukas.) Edgar erkennt Cordelia an ihrer Stimme, und um sich durch seine Erregung nicht zu verrathen, verfällt er wieder in seine verstellt irrsinnige Sprache. In dem Augenblicke aber, wo Cordelia geht, kann er nicht mehr an sich halten. Er ruft sie bei ihrem Namen zurück und giebt sich zu erkennen. Jetzt gesteht ihm Cordelia ihre unveränderte Liebe; er kann sein neues Glück kaum fassen. Cordelia will, bevor sie den König weiter sucht, ein wenig ruhen und begiebt sich mit Arante in die Hütte. Edgar will ein Feuer anzünden und ihren Schlaf bewachen.

Diese Scene ist Tate's eigene Erfindung. Einzelnes daraus ist bei Furness[1]) abgedruckt.

[1]) a. a. O. S. 472.

Scene V.

Der Schauplatz ist Gloster's Palast.

Cornwall tritt mit Regan und Edmund auf. Er zeigt Regan Gloster's Briefe, die Zeugen seines Verraths, und erklärt, sich an ihm rächen zu wollen. Edmund habe ihm von diesem Plane Gloster's Kunde gebracht. Regan belobt Edmund und bittet den Herzog, ihm sein volles Vertrauen zu schenken. Der Herzog ernennt ihn an des Verräthers Statt zum *Duke of Gloster*. Dann bittet er ihn, sich zu entfernen, um nicht Zeuge der grausamen Bestrafung seines Vaters zu sein. Bevor Edmund geht, flüstert Regan ihm zu:

The Grotto, Sir, within the lower Grove,
Has Privacy to suit a Mourner's Thought.

Edmund. *And there I might expect a Comforter,*
Ha Madam?

Regan. *What may happen Sir, I know not,*
But 'twas a Friend's Advice.

Die Vorlage zu dieser Scene steht bei Shakespeare III, 7, 1—12. Das citierte Zwiegespräch zwischen Regan und Edmund ist von Tate erfunden. Die Meldung Oswald's, daß Gloster den König nach Dover gebracht habe, fehlt bei Tate, da ja bei ihm die Hilfe nicht aus Frankreich, sondern vom Herzog von Cambray (statt *Cambria,* d. h. Wales) kommen soll, und Lear also nicht nach Dover zu gehn braucht.

Gloster wird hereingebracht, und nachdem er die heftigsten Schmähreden über sich hat ergehn lassen müssen, geblendet. Der Diener, der diese Frevelthat rächen will, wird von Cornwall zu Tode verwundet, und verwundet diesen wieder. Gloster ruft nach Edmund um Hilfe. Regan belehrt ihn hohnlachend, daß gerade der ihn verrathen habe. Cornwall fühlt sich in Folge seiner Verwundung schwach und läßt sich von Regan hinausführen. Gloster beklagt in einem längeren Monolog sein Elend. Er wolle sich rächen, indem er durch seinen hilflosen Anblick das Volk zum Aufruhr reize. Wenn ihm das gelungen sei, wolle er sich von einem Felsen herabstürzen und so sein Leben enden.

Bei Shakespeare III, 7 tödtet Regan den Diener. Gloster's Monolog ist Tate's eigene Erfindung, nur der einleitende Vers: *All dark and comfortless*, ist Shakespeare (III, 7, 85) entlehnt.

Akt IV.

Scene I.

Edmund sitzt mit Regan in der verabredeten Grotte; Musik begleitet ihr Liebesgetändel. Nachdem er ihr in den glühendsten Worten seine Liebe betheuert hat, giebt sie ihm einen Ring zum Andenken und spricht dabei die Hoffnung aus, daß ihr Gemahl seiner Wunde erliegen möge. Edmund überreicht ihr dafür sein Bild, wobei er ein Blatt Papier unachtsam fallen läßt. Als er fort ist, nimmt Regan das Blatt auf, und findet, daß es Goneril's oben (III, 2) erwähnter Brief ist. Ihre Eifersucht wird dadurch erregt, und sie nimmt sich vor, auf Mittel zu ihrer Vertheidigung zu sinnen. Da kommt ein Offizier mit der Meldung des durch Gloster's Wirken im Volke erregten Aufstandes. Regan hofft auf Edmund's Kraft, die den Aufruhr bald niederwerfen werde.

Die ganze Scene steht bei Shakespeare nicht. Ein geringer Anklang findet sich darin, daß Goneril bei Shakespeare IV, 2, 21 dem Edmund ein Andenken giebt (*a favour*, heißt es in der Bühnenanweisung in Johnson's Ausgabe).

Scene II.

Der Schauplatz ist das Feld bei der Hütte.

Edgar glaubt den tiefsten Abgrund des Elends erreicht zu haben, sieht aber, als sein geblendeter Vater von seinem Pächter hereingeführt wird, daß noch das Maß seiner Leiden nicht voll sei. Gloster freut sich, daß sein Rachewerk schon zum Theil gelungen sei.

Seine Worte: *Revenge, thou art on Foot!* erinnern an Antonio's Worte am Schlusse seiner großen Leichenrede im Julius Cæsar: *Mischief, thou art afoot.* Aehnlich heißt es bei Tate III, 561: *Then, when the glorious Mischief is on Wing.*

Er schickt den alten Pächter fort, der aber will ihn nicht allein lassen; da tritt Edgar, der sie so lange vom Hintergrund unbemerkt beobachtet hat, hervor, und bettelt in seiner verstellt irrsinnigen Sprache. Nun übergiebt der Pächter den blinden Gloster Edgar's Führung; dieser verspricht, den Vater auf einen Felsen bei Dover zu führen. Als sie eben gehn wollen, kommen Kent und Cordelia.

Bis hierher schließt sich Tate ziemlich eng an Shakespeare IV, 1, 10—82 an.

Cordelia beschreibt die phantastische Kleidung, in der man Lear gefunden habe. Kent verspricht ihr, sie zum Vater zu führen. Plötz-

lich erkennt er den alten Gloster und dieser ihn an der Stimme. Als Cordelia Gloster's Elend sieht, bittet sie ihn um Entschuldigung für das Unglück, das sie über ihn gebracht habe. Gloster segnet sie. Edgar, den sie ebenfalls um Verzeihung bittet, beschwört sie, von diesen Selbstbeschuldigungen abzulassen, da sie sein Elend damit nur größer mache. Dann fordert Gloster Kent auf, sich an die Spitze des von ihm erregten Aufruhrs zu stellen und die beleidigte Majestät des Königs zu rächen.

Cordelia's Beschreibung von Lear's phantastischem Blumenschmuck steht bei Shakespeare IV, 4, 1 ff. Ihre Bitten um Verzeihung hat Tate eingefügt; auch Gloster's Aufforderung an Kent ist seine Erfindung.

Scene III.

Der Schauplatz ist Goneril's Palast.

Goneril tadelt es ihrer Begleitung gegenüber als unvorsichtig, daß man den geblendeten Gloster am Leben gelassen habe, da er durch seinen mitleiderregenden Anblick das Volk zum Aufruhr anstachele. Als sie hört, daß Edmund nicht seinem Vater zu Hülfe geeilt, sondern zu ihrer Schwester zurückgekehrt ist, regt sich die Eifersucht auch in ihr. Auf ihre Frage nach ihrem Gemahl sagt man ihr, Albanien habe sich völlig verändert. Sie erkennt, daß er zur Führung des Krieges untauglich ist, und entsendet an Regan einen Boten mit der Meldung, daß sie das Kommando übernommen habe. Derselbe Bote aber — es ist, wie wir später erfahren, Oswald — erhält auch einen Brief zur Beförderung an Edmund. Inzwischen meldet ein Bote, Cornwall sei seiner Verwundung erlegen, Regan habe Edmund den Oberbefehl über ihre Truppen übertragen. Die eifersüchtige Goneril fürchtet durch diese Wendung der Dinge um den Genuß der Liebe Edmund's zu kommen. Zunächst aber liegt ihr die Beseitigung Gloster's am Herzen, und sie verspricht dem eine Belohnung, der ihn tödte.

Goneril's Gespräch mit ihren Begleitern, sowie die folgende Meldung des Boten zeigen nur eine schwache Anlehnung an Shakespeare IV, 2. Den Auftrag zur Ermordung Gloster's giebt bei Shakespeare IV, 5, 37—38 Regan dem Oswald.

Scene IV.

Der Schauplatz ist derselbe wie in Scene II.

Gloster glaubt von Edgar auf die Spitze eines abschüssigen Felsens geführt zu sein, er will sich hinabstürzen und fällt zur Erde.

Edgar sucht ihn mit veränderter Stimme und Sprache glauben zu machen, daß er wirklich gefallen sei, und daß der böse Feind ihn oben an den Rand des Abgrunds geführt, die Götter ihn aber gerettet haben. Lear kommt mit Blumen bekränzt herein, wie Cordelia ihn (IV, 2) beschrieben hat, und führt die wildesten Irrereden. Zwei Diener Cordelia's wollen ihn zu seiner Tochter bringen, er entläuft ihnen. Gloster fleht die Götter an, ihn jetzt sterben zu lassen, damit er nicht wieder in Versuchung komme, Hand an sich selber zu legen. Goneril's Hausmeister Oswald kommt und will den auf Gloster's Kopf gesetzten Preis verdienen. Edgar erschlägt ihn. In seiner Tasche findet sich ein Brief Goneril's an Edmund, den Edgar ihrem Gemahl auszuliefern beschließt.

Diese Scene ist ohne wesentliche Kürzungen im Anschluß an Shakespeare IV, 6 geschrieben.

Scene V.

Lear liegt in einem Zimmer auf einem Bett im Schlaf. Cordelia und Bediente wachen bei ihm. Cordelia schilt über die Unbarmherzigkeit ihrer Schwestern. Lear erwacht, wird von Cordelia liebevoll angeredet und kehrt allmählich zur Vernunft zurück.

Bis hierher wie bei Shakespeare IV, 7, 14—84, mit Kürzungen. Aus dem Zelt im französischen Heerlager hat Tate ein Zimmer gemacht.

Cordelia ruft, nachdem man Lear hinausgeführt hat, die Götter an, Kent in Lear's gerechter Sache zu unterstützen, und bedauert, daß sie nicht ein Mann sei, um am Kampfe theilnehmen zu können.

Dieser Monolog findet sich bei Shakespeare nicht.

Akt V.

Scene I.

Der Schauplatz ist Goneril's Zelt im Kriegslager.

Goneril fragt ihre Dienerschaft, ob Alles wohl bereitet sei zu dem Bankett, bei dem sie ihre Schwester vergiften will. Man antwortet ihr, daß Alles ihren Befehlen gemäß besorgt sei. Trompeten hinter der Bühne verkünden Regan's Ankunft.

Diese Scene findet sich bei Shakespeare nicht.

Scene II.

Edmund's Zelt.

Edmund überlegt bei sich, welcher der beiden Schwestern er eines Liebesschwüre halten soll:

Where shall I fix?
Cornwall is dead, and Regan's empty Bed,
Seems cast by Fortune for me. — But already
I have enjoy'd her, and bright Goneril
With equal Charms brings dear Variety
And yet untasted Beauty.

Eintretende Offiziere melden, daß das Volk, durch Gloster's Anblick zum Aufstand gereizt, schnell heranrücke und daß man für den kommenden Tag eine Schlacht erwarten könne. Edmund freut sich, daß die Entscheidung nun fallen soll.

Edmund's Monolog steht kürzer bei Shakespeare V, 1, 55 ff., die Meldung der Offiziere ist von Tate eingefügt.

Scene III.

Die Scene spielt in einem Thale nahe dem Schlachtfeld.

Edgar führt Gloster zu einem Baume, in dessen Schatten er ihn ausruhn heißt. Er wolle sehen, wie die Schlacht stehe. Gloster spricht in einem längeren Monolog seine Hoffnungen für das Gelingen des Kampfes aus, sowie seine Trauer darüber, daß er nicht wie sonst am Kampfe theilnehmen könne. Er sehnt sich danach, den verstoßenen Sohn noch einmal zu sprechen, und ihn um Verzeihung zu bitten. Edgar kommt verwundet zurück. Alles sei verloren, sie müßten fliehen. Gloster weigert sich zuerst, Edgar aber erinnert ihn daran, daß kein Mensch das Recht habe, sich freiwillig dem Leben zu entziehen.

Diese Scene ist an Shakespeare V, 2 angelehnt. Nur Gloster's Monolog ist freie Erfindung Tate's.

Scene IV.

Der Schauplatz ist das Lager Albanien's.

Sein Heer hat gesiegt. Lear, Kent und Cordelia werden als Gefangene hereingebracht. Albanien befiehlt, sie milde zu behandeln. Goneril giebt dagegen heimlich dem Hauptmann ihrer Wache den Befehl, die Gefangenen zu töten. Als Edmund Albanien ebenfalls räth, Lear nicht am Leben zu lassen, weist Albanien seinen Rath schroff zurück; Edmund sei sein Unterthan, nicht sein Bruder. Regan aber nimmt Edmund in Schutz: da sie ihm ihre eigene Macht übertragen habe, dürfe er sich wohl Albanien's Bruder nennen. Die eifersüchtige Goneril antwortet, Edmund's eigenes Verdienst erhöhe ihn mehr als seine Erhebung durch Regan.

Der Befehl Albanien's, die Gefangenen milde zu behandeln, findet sich bei Shakespeare nicht. Den heimlichen Auftrag zur Ermordung der Gefangenen giebt bei Shakespeare V, 3, 27 ff. Edmund. Sein Gespräch mit Albanien hat Shakespeare V, 3, 40—68 zur Vorlage; Edmund's Rede ist aber von 15 auf 4 Zeilen gekürzt.

Edgar tritt verkleidet herein, zeiht Edmund des Treubruchs gegen Albanien, und erbietet sich, einen Kämpen zu stellen, der im Zweikampf die Wahrheit seiner Behauptung beweisen solle. Alle, außer den Gefangenen, gehn hinaus, um dem Zweikampfe beizuwohnen.

Bei Shakespeare V, 1, 38—50, hat Edgar dem Albanien die Mittheilung von Edmund's Treulosigkeit unter vier Augen gemacht, indem er ihm den aufgefangenen Brief Goneril's zu lesen giebt.

Lear macht sich die heftigsten Vorwürfe wegen Kent's und Cordelia's Verstoßung. Beide suchen ihn zu beschwichtigen. Kent giebt sich Lear als seinen Diener Caius zu erkennen, der ihm in's Elend gefolgt sei. Diese Nachricht überwältigt Lear, er will weinen, bezwingt sich aber beim Anblick der Wächter, um diesen gegenüber nicht schwach zu erscheinen. Die Gefangenen werden abgeführt.

Die ganze Scene fehlt bei Shakespeare; nur daß Kent sich als Caius zu erkennen giebt, findet sich bei Shakespeare V, 3, 282—289, aber mit anderem Wortlaut. Lear's Sichwehren gegen die Thränen vor seinen Töchtern steht bei Shakespeare II, 4 285 ff.

Scene V.

Die Scene spielt auf dem Platze vor dem britischen Kriegslager.

Goneril giebt noch einmal heimlich den Auftrag zur Ermordung der Gefangenen. Darauf nehmen Albanien und die beiden Königinnen auf ihren Thronen Platz. Der Herold verliest die Herausforderung und läßt dreimal in's Horn stoßen. Da erscheint Edgar, unverkleidet; Edmund schlägt das böse Gewissen bei des Bruders Anblick. Aber, sagt er, wie er als *Libertine* geboren sei, so wolle er es auch bleiben. Edgar giebt Albanien den Brief, der den Beweis von Edmund's Schuld enthält. Darauf wiederholt er seine Anklage gegen Edmund; dieser versucht, ihm trotzig zu antworten. Edgar hält ihm vor, wie sein Vater an der Stelle, wo er frevelte, bestraft sei; von seiner leichtfertigen Mutter habe Edmund seine niedere Gesinnung, aber sofern er Gloster's Sohn sei, halte er ihn seines Schwertes für

würdig. Edmund antwortet spottend, da Edgar's Mutter keusch gewesen sei, sei er gewiß nur Gloster's Sohn, während er, eben weil seine Mutter unbeständig gewesen sei, vielleicht einen König zum Vater habe. In dem Zweikampfe fällt Edmund. Regan und Goneril beklagen ihn. Albanien zeigt den Brief, der Goneril's Schuld beweist. Sie antwortet trotzig, wenn sie den Brief auch kenne, könne Albanien sie doch nicht richten, denn das Gesetz sei in ihrer Hand. Albanien und Edgar verlassen darauf die Bühne, um sich zu Lear zu begeben. Die beiden Königinnen streiten vor dem sterbenden Edmund darüber, wer seine Liebe besessen habe. Als Regan Goneril schließlich ihren eignen an Edmund gerichteten Brief zeigt und behauptet, ihn von Edmund in einer Liebesnacht empfangen zu haben, erreicht Goneril's Wuth den Höhepunkt. Sie verkündet der Schwester ihren nahen Tod: sie habe sie vergiftet. Regan nimmt die Nachricht lächelnd auf; wie in Edmund's Liebe, so sei sie auch hier ihrer Schwester zuvorgekommen und habe sie bei ihrem eignen Gastmahl vergiftet. Edmund entscheidet den Streit der Königinnen, er habe beide gleich heiß geliebt. Er triumphiert in dem Gefühle, daß zwei Königinnen um seine Liebe streiten.

Von dieser ganzen Scene findet sich bei Shakespeare nichts als der Zweikampf (V, 3, 107 ff.), bei welchem Edgar sich aber erst zu erkennen giebt, nachdem Edmund gefallen ist. Bei Shakespeare V, 3, 95—96 vergiftet Goneril ihre Schwester, sie selbst tödtet sich, aus Scham über die Entdeckung des Briefes (V, 3, 161. 221 ff.).

Scene VI.

Der Schauplatz ist ein Gefängniß.

Lear schläft. Sein Kopf ruht auf Cordelia's Schoße. Im Traume glaubt er an der Spitze seiner Truppen zu stehn und ruft laut seine Kommandos. Soldaten kommen, um Cordelia zu erhängen. Lear erwacht, entreißt einem Soldaten eine Partisane und tödtet zwei von ihnen. Als sich die übrigen gegen ihn wenden, kommen zur rechten Zeit Albanien und Edgar. Den Gefangenen werden die Fesseln abgenommen. Albanien berichtet von den letzten Ereignissen. Er habe die Truppen entlassen und gebe sein Land dem König zurück. Lear jauchzt auf vor Freude in dem Gedanken, daß Cordelia wieder Königin sein soll. Gloster, von Edgar hereingeführt, will Lear seine Huldigung darbringen; der aber weist ihn an Cordelia, das sei die Königin. Edgar berichtet, daß Edmund seinen Wunden erlegen sei,

und die beiden Königinnen sich gegenseitig vergiftet haben. Lear und Cordelia bedauern ihren Tod. Darauf giebt Lear dem Edgar für seine treuen Dienste seiner Tochter Cordelia Hand. Er selbst wolle sich mit Kent in die Einsamkeit zurückziehn. Edgar und Cordelia sollen das Land regieren. Edgar verspricht ein guter Herrscher zu sein; noch mehr aber als die Herrschaft sei ihm Cordelia's Liebe werth:

Divine Cordelia, all the Gods can witness,
How much thy Love to Empire I prefer!
Thy bright Example shall convince the World
(Whatever Storms of Passion are decreed)
That Truth and Virtue shall at last succeed.

Diese Schlußscene ist völlig Tate's Werk, kaum findet sich hie und da, ganz aus dem Zusammenhang gerissen, ein einzelner Vers Shakespeare's.

B. Colman.

Akt I.

Der erste Akt ist mit wenigen unwesentlichen Kürzungen wörtlich aus Shakespeare entnommen. Nur die Reden des Narren und die beiden Narrenscenen I, 4, 105—206 und I, 5 sind gestrichen. Die einzige Umstellung findet sich am Aktschluß: Lear's Worte (I, 4, 318 - 322): *I'll tell thee: Life and death! I am ashamed* u. s. w. finden bei Colman ihre Stelle vor Lear's Fluche, so daß dieser den Aktschluß bildet.

Akt II.

Scene I.

Edmund veranlaßt Edgar zur Flucht und lügt Gloster vor, Edgar habe mit Gewalt versucht, ihn zur Verschwörung gegen den Vater zu bereden.

Nach Shakespeare II, 1, nur daß Colman nach Tate das Gespräch zwischen Edmund und Curan am Anfang und die Begrüßung des Herzogs von Cornwall und seiner Gemahlin hier streicht.

Scene II.

Oswald's und Kent's Streit endet damit, daß Kent das Schwert zieht und Oswald hinaustreibt. Darauf erfolgt Cornwall's und Regan's Begrüßung von Seiten Gloster's, die Vorstellung Edmund's als seines Lebensretters, die Mittheilung Regan's über den Zweck ihrer Reise.

Kent und Oswald kommen wieder auf die Bühne. Cornwall läßt Kent in den Zwangsblock legen. Gloster sucht ihn zu trösten. Kent schläft ein.

Diese Scene ist wie bei Tate geordnet, jedoch stellt Colman überall den Shakespeare'schen Text wieder her.

Scene III.

Edgar weiß sich verfolgt und beschließt als irrsinniger Bettler verkleidet sein Leben zu fristen.

Wie bei Shakespeare II, 3.

Scene IV.

Lear kommt, findet Kent im Zwangsblock, hört, daß Cornwall und Regan dies veranlaßt haben; Gloster theilt ihm mit, daß der Herzog und seine Gemahlin ihn wegen Ermüdung nicht sprechen können. Lear wird darüber zornig. Da kommen Beide an und begrüßen ihn scheinbar freundlich; Regan entschuldigt Goneril's Betragen, dann erscheint auch Oswald und bald darauf Goneril. Der Handel um die Zahl seiner Gefolgsleute treibt Lear's Wuth auf den Höhepunkt. Er stürmt hinaus.

Die Anordnung dieser Scene ist nach Tate gemacht, der Text aus Shakespeare entnommen.

Akt III.

Scene I.

Lear's Tobsucht auf ihrem Höhepunkt. Kent bewegt ihn endlich, in einer nahen Hütte Schutz zu suchen.

Die Scene ist in der Ordnung des Dialogs Tate nachgebildet, der Text ist nach dem Shakespeare'schen Original wiederhergestellt. Die bei Shakespeare als III, 1 vorhergehende Scene zwischen Kent und einem Begleiter des Königs ist bei Colman wie bei Tate fortgelassen.

Scene II.

Gloster theilt Edmund die Nachricht von dem Anrücken einer Heeresmacht mit, die komme, den König zu rächen. Edmund beschließt, Gloster zu verrathen.

Wie bei Shakespeare III, 3.

Scene III.

Kent und Lear bei der Hütte; als Lear hineinwill, kommt Edgar heraus; seine Reden machen Lear völlig wahnsinnig. Gloster kommt und will Lear bewegen, sich zu einem nahen Pachthofe zu begeben.

Anordnung des Dialogs nach Tate, Text nach Shakespeare.

Scene IV.

Cornwall theilt Regan und Goneril Gloster's Verrath mit und verspricht Edmund ein zweiter Vater zu sein. Goneril soll an ihren Gemahl um Hilfe gegen Frankreichs anrückende Macht schreiben. Oswald meldet, daß Gloster den König nach Dover gebracht habe. Goneril und Edmund begeben sich fort.

Bis hierher ist Alles bunt aus Shakespeare und Tate zusammengewürfelt in der Reihenfolge: Tate III, 467—470; Shakespeare III, 5, 13—14; Tate III, 484—486; Shakespeare III, 5, 22—24; III, 7, 1—22.

Gloster wird gefangen hereingebracht, verhöhnt und beschimpft, und darauf hinter der Scene geblendet. Sein Diener rächt ihn an Cornwall. Gloster ruft nach Edmund; Regan erklärt ihm, daß eben der ihn verrathen habe. Cornwall wird von Regan hinausgeführt.

Nach Shakespeare III, 1. Der Kampf zwischen Cornwall und dem Diener ist nach Tate III, 515—525 dargestellt.

Akt IV.

Scene I.

Edgar begegnet seinem von einem alten Manne geführten geblendeten Vater. Er verspricht, ihn nach einer Klippe bei Dover zu führen.

Wörtlich nach Shakespeare. Nur drei Verse sind aus Tate (IV, 74—76) entlehnt.

Scene II.

Edmund und Goneril im Gespräch. Oswald meldet Albanien's Veränderung. Goneril giebt Edmund ein Zeichen ihrer Liebe. Nachdem er gegangen ist, vergleicht sie Edmund's Gestalt mit dem Schwächling Albanien. Dieser kommt und wirft Goneril ihr grausames Verhalten gegen den König vor, worauf sie ihn höhnend einen *milk-liver'd man* nennt. Ein Bote meldet Cornwall's Tod und Gloster's Blendung, den Edmund verrathen habe. Albanien sieht darin die gerechte Strafe des Himmels.

Bis hierher mit geringen Abweichungen und Kürzungen nach Shakespeare IV, 2.

Oswald bringt einen Brief, der Edmund's Ernennung zum Befehlshaber der Truppen Regan's mittheilt. Goneril fürchtet für ihr Verhältniß zu Edmund. Sie giebt Oswald den Auftrag, Gloster zu tödten.

Aus Tate IV, 183 ff. und Shakespeare IV, 3, 83 ff.; IV, 5, 37—38 zusammengesetzt.

Scene III.

Ein Bote bringt Kent die Nachricht, wie Cordelia seinen Brief über Lear's Geschick empfangen habe. Kent verbirgt dem Boten vorläufig seinen wahren Namen.

Mit einigen Kürzungen nach Shakespeare IV, 3. Das Gespräch im Anfang der Scene, in dem Kent der Grund mitgetheilt wird, warum der französische König nicht persönlich Theil nehme, fehlt bei Colman.

Scene IV.

Cordelia hat ihren Vater in seiner fantastischen Kleidung gesehn. Sie schilt über die Grausamkeit ihrer Schwestern. Der Arzt verspricht die Heilung des Vaters. Wenn er jedoch sterben sollte, wünscht Cordelia nur ihm die Augen zuzudrücken, und dann an seiner Seite auch zu sterben.

Bis hierher zusammengesetzt aus Shakespeare IV, 4, 1—20 und Tate III, 132—137.

Ein Bote meldet das Heranrücken der feindlichen Heere. Cordelia erklärt, ihre Truppen seien bereit, für den beleidigten Vater einzutreten.

Wörtlich nach Shakespeare IV, 4, 21 ff.

Scene V.

Edgar hat Gloster zu dem vermeintlichen Felsen geführt; Gloster will gerade sich hinabstürzen, als Lear ankommt.

Wie bei Shakespeare IV, 6, nur daß Colman die Scene des Herabstürzens vom vermeintlichen Felsen und das darauffolgende Gespräch streicht.

Lear führt seine irren Reden. Einigen Dienern Cordelia's, die ihn zu seiner Tochter bringen wollen, entflieht er. Oswald kommt,

will Gloster tödten, wird aber selbst von Edgar erschlagen. Den bei ihm vorgefundenen Brief Goneril's an Edmund beschließt Edgar dem Herzog von Albanien auszuliefern.

Mit geringen Aenderungen nach Shakespeare IV, 6.

Akt V.

Scene I.

Der Schauplatz ist ein Zimmer, in das Lear durch Cordelia's Fürsorge gebracht ist.

Lear wird aus seinem Schlafe erweckt und kehrt allmählich zur Vernunft zurück. Cordelia wünscht in einem Monologe, daß die Götter Lear's gerechte Sache unterstützen mögen.

Der erste Theil der Scene ist aus Shakespeare IV, 7, 14—34, der Monolog Cordelia's aus Tate IV, 495—508 entlehnt.

Scene II.

Edmund schwankt in einem Monologe, welcher der beiden Schwestern er den Vorzug geben soll. Offiziere melden das Nahen des Feindes. Edmund befiehlt, am nächsten Morgen den Kampf zu beginnen.

Der Monolog nach Shakespeare V, 1, 55 ff., das Uebrige nach Tate V, 15—38.

Scene III.

Edgar läßt Gloster unter einem Baume sich ausruhn; er selbst begiebt sich in den Kampf. Während seiner Abwesenheit spricht Gloster den Wunsch aus, Lear's Sache möge siegen. Edgar kommt verwundet zurück. Sie fliehen.

Nach Tate V, 39—69.

Scene IV.

Albanien kommt mit den Königinnen und Edmund siegreich aus der Schlacht zurück. Lear, Kent und Cordelia werden als Gefangene mitgeführt. Albanien befiehlt, die Gefangenen milde zu behandeln. Dann folgt die Demüthigung Edmund's durch Albanien und seine Vertheidigung durch die Königinnen. Edgar kommt verkleidet herein, klagt Edmund des Treubruchs an und verspricht, einen Kämpen zum Beweise der Wahrheit seiner Anklage zu stellen. Als die Königinnen und Albanien hinaus sind, um den Zweikampf vorzubereiten, giebt Edmund einem Hauptmann heimlich den Befehl, die Gefangenen zu tödten.

Bis hierher ist alles genau wie bei Tate, nur daß bei ihm Goneril gleich zu Anfang der Scene den Auftrag zu Lear's Ermordung giebt.

Lear, Kent und Cordelia sind zurückgeblieben. Lear bittet Kent und Cordelia um Verzeihung für das ihnen zugefügte Unrecht. Kent giebt sich ihm als sein Diener Caius zu erkennen. Sie werden abgeführt.

Genau wie bei Tate.

Scene V.

Die Herausforderung zum Zweikampf sowie der Kampf zwischen Edgar und Edmund sind aus Tate entlehnt.

Als Edmund zu Tode verwundet ist, gesteht er sein Unrecht ein; er will noch ein gutes Werk vor seinem Tode thun und befiehlt, den Tod Lear's, wenn es noch möglich ist, zu verhindern.

Aehnlich wie bei Shakespeare V, 3, aber kürzer. Der Streit der Königinnen um Edmund's Liebe, der von Tate noch weiter ausgeführt ist als bei Shakespeare, fehlt bei Colman ganz. Edgar teilt nur in der folgenden Scene mit, daß sich beide Königinnen gegenseitig bei einem Bankett vergiftet haben.

Scene VI.

Lear's und Cordelia's Ermordung wird zur rechten Zeit durch Albanien und Edgar verhindert. Alles kommt zum guten Ende. Lear wird wieder König.

Diese Scene ist wörtlich nach Tate, nur daß die auf Edgar's und Cordelia's Liebe bezüglichen Stellen gestrichen bez. geändert sind. So wird das Schlußwort Edgar's bei Tate von Colman dem König Lear mit den entsprechenden Veränderungen in den Mund gelegt:

My child Cordelia, all the gods can witness
How much thy truth to empire I prefer!
Thy bright example shall convince the world
(Whatever storms of fortune are decreed)
That truth and virtue shall at last succeed.

Zur genaueren Orientierung geben wir hier zwei Scenarien. Das erste zeigt, wo Tate und Colman sich an Shakespeare anlehnen, das zweite, wieviel Tate's eigene Arbeit ist, und wie weit Colman sich ihm anschließt. Die Verse sind bei Shakespeare nach der Globe-Edition citiert, bei Tate und Colman sind die ganzen Akte durchgezählt.

Shakespeare.	Tate.	Colman.
Akt I.	Akt I.	Akt I.
1a, 1—34. Kent, Gloster, Edmund.	—	1a, 1—24.
1b, 35—190. Kent, Lear, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia.	2a, 56—175.	1b, 25—163.
1c, 191—269. Kent, Lear, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia, France, Burgundy.	2b, 176—187. (om. France).	1c, 163—201.
1d, 270—285. Goneril, Regan, Cordelia, France.	—	1d, 202—214.
1e, 286—312. Goneril, Regan.	—	1e, 215—240.
2a, 1—22. Edmund.	1a, 1—22.	2a, 241—256.
2b, 23—127. Edmund, Gloster.	4b, 264—291.	2b, 257—337.
2e, 128—145. Edmund.	—	2c, 338—351.
2d, 146—200. Edmund, Edgar.	4a, 234—260.	2d, 352—394.
3, 1—26. Goneril, Oswald.	—	3, 395—415.
4a, 1—7. Kent,	5a, 300—302.	4a, 416—422.
4b, 8—47. Lear, Kent.	5b, 303—319.	4b, 423—457.
4c, 48—52. Lear, Kent, Oswald.	5c, 320—321.	4c, 458—461.
4d, 53—84. Lear, Kent, Knight.	5d, 322—329.	4d, 462—480.
4e, 85—104. Lear, Kent, Oswald.	5e, 330—333.	4e, 481—492.
4f, 105—207. Lear, Kent, Fool.	—	—
4g, 208—278. Lear, Kent, Fool, Goneril.	5f, 334—375.	4f, 493—531.
4h, 279—332. Lear, Kent, Fool, Goneril, Albany.	5g, 376—403.	4g, 532—580.
4i, 333—356. Kent, Fool, Goneril, Albany.	5h, 404—406.	—
4k, 356—371. Albany, Goneril, Oswald.	—	—
5, 1—56. Lear, Kent, Fool, Gentleman.	—	—
Akt II.	Akt II.	Akt II.
1a, 1—15. Edmund, Curan.	—	—
1b, 16—27. Edmund.	1a, 1—3.	1a, 1—4.
1c, 22—38. Edmund, Edgar.	1b, 4—20.	1b, 5—21.
1d. 39—87. Edmund, Gloster.	1c, 21—31.	1c, 21—60.
1e, 88—131. Edmund, Gloster, Cornwall, Regan.	3, 59—76.	3, 104—141.
2a, 1—46. Kent, Oswald.	2, 32—58.	2, 61—103.
2b, 47—180. Kent, Oswald, Edmund, Gloster, Cornwall, Regan.	4, 77—144.	4, 143—262.
3, 1—21. Edgar.	5, 145—169.	5, 263—281.
4a, 1—88. Lear, Fool, Kent.	6a, 170—208.	6a, 282—323.
4b, 89—127. Lear, Fool, Kent, Gloster.	6b, 208—235.	6b, 324—351.
4c, 128—187. Lear, Fool, Kent, Gloster, Cornwall, Regan.	6c, 235—281.	6c, 352—397.
4d, 187—192. Lear, Fool, Kent, Gloster, Cornwall, Regan, Oswald.	6d, 281—290.	6d, 397—400.

Shakespeare.	Tate.	Colman
4e, 193—289. Lear, Fool, Kent, Gloster, Cornwall, Regan, Oswald, Goneril.	6e, 290—360.	6e, 401—476.
4f, 290—298. Cornwall, Regan, Goneril.	4f, 361.	—
4g, 299—312. Cornwall, Regan, Goneril, Gloster.	—	—
Akt III.	Akt III.	Akt III.
1, 1—55. Kent, Gentleman.	—	—
2a, 1—38. Lear, Fool.	1, 1—46.	1, 1—53.
2b, 39—95. Lear, Fool, Kent.		
3, 1—26. Edmund, Gloster.	2b, 75—107.	2, 54—78.
4a, 1—45. Lear, Kent, Fool.	3a, 173—202.	3a, 79—113.
4b, 46—119. Lear, Kent, Fool, Edgar.	3b, 204—300.	3b, 114—220.
4c, 120—189. Lear, Kent, Fool, Edgar, Gloster.	3c, 301—344.	3c, 221—257.
5, 1—26. Cornwall, Edmund.	—	—
6, 1—122. Gloster, Lear, Kent, Fool, Edgar.	(3b, 284—300).	—
7a, 1—13. Cornwall, Regan, Goneril, Edmund.	5a, 467—498.	4a, 254—284.
7b, 14—27. Cornwall, Regan, Goneril, Edmund, Oswald.	—	4b, 285—297.
7c, 28—98. Cornwall, Regan, Gloster, (Servants).	5b, 499—539.	4c, 298—346.
7d, 99—107. Three Servants.	—	—
Akt IV.	Akt IV.	Akt IV.
1a, 1—9. Edgar.	2a, 50—53.	1a, 1—6.
1b, 10—82. Edgar, Gloster, Old Man.	2b, 54—118.	1b, 6—63.
2a, 1—68. Goneril, Edmund, Oswald, Albany.	—	2a, 64—101.
2b, 69—97. Goneril, Albany, Messenger.	3b, 183—192.	2b, 102—127(139).
3, 1—57. Kent, Gentleman.	—	3, 140—165.
4a, 1—20. Cordelia, Doctor.	—	4a, 166—195.
4b, 21—29. Cordelia, Doctor, Messenger.	—	4b, 196—203.
5, 1—40. Regan, Oswald.	—	—
6a, 1—40. Gloster, Edgar.	4a, 193—234.	5a, 104—342.
6a, 41—80. Gloster, Edgar.	4a, 234—266.	—
6b, 81—191. Gloster, Edgar, Lear.	4b, 267—363.	5b, 343—440.
6c, 192—230. Gloster, Edgar, Lear, Gentleman.	4c, 364—386.	5c, 441—468.
6d. 231—293. Gloster, Edgar, Oswald.	4d, 387—429.	5d, 469—510.
		Akt V.
7, 1—97. Lear, Cordelia, Kent, Doctor.	5, 430—508.	1, 1—87.
Akt V.	Akt V.	
1a, 1—17. Edmund, Regan.	—	—
1b, 18—37. Edmund, Regan, Goneril, Albany.	—	—

Shakespeare.	Tate.	Colman.
1c, 38—50. Albany, Edgar.	—	—
1d, 51—54. Albany, Edmund.	—	—
1e, 55—69. Edmund.	2a, 15—25.	2a, 88—97.
2, 1—4, Edgar, Gloster. }	3a, 39—42.	3a, 109—114.
2, 5—11, Edgar, Gloster. }	3c, 62—69.	3c, 123—131.
3a, 1—39. Edmund, Lear, Cordelia.	(4c, 136—152)	(4c, 404—417).
3b, 40—117. Edmund, Albany, Goneril, Regan. — Herald.	5a, 158—167.	5a, 418—426.
3c, 118—221. Edmund, Albany, Goneril, Edgar.	5b, 168—221(265).	5b, 427—465.
3d, 222—325. Edmund, Albany — Kent — Lear (Cordelia), Edgar.	—	—

Tate.	Colman.	Shakespeare.
Akt I.		
1a, 1—21. Edmund.		I, 2, 1—19,
1b, 22—55. Edmund, Kent, Gloster.		(I, 1a.)
2, 56—187. Kent, Lear, Cornwall, Albany, Burgundy, Edgar, Goneril, Regan, Cordelia.		I, 1b.
3, 188—233. Edgar, Cordelia.	—	—
4a, 234—263. Edgar, Edmund.		I, 2, 19—22.
4b, 264—299. Edmund, Gloster.		I, 2, 23—145.
5a, 300—302. Kent.		I, 4, 1—7.
5b, 303—319. Kent, Lear.		I, 4, 8—46.
5c, 320—333. Kent, Lear, Oswald.		I, 4, 47—103.
5d, 334—375. Kent, Lear, Oswald, Goneril.		I, 4, 208—278.
5e, 376—406. Kent, Lear, Oswald, Goneril, Albany.		I, 4, 279—311.
Akt II.		
1a, 1—3. Edmund.		II, 1, 16—21.
1b, 4—20. Edmund, Edgar.		II, 1, 22—38.
1c, 21—31. Edmund, Gloster.		II, 1, 39—87.
2, 32—58. Kent, Oswald.	II, 1, 61—103.	II, 2, 1—46.
3, 59—76. Gloster, Cornwall, Regan, Edmund.	II, 3, 104—142.	II, 1, 88—131.
4, 77—144. Gloster, Cornwall, Regan, Edmund, Kent, Oswald.	II, 4, 142—262.	II, 2, 47—180.
5, 145—168. Edgar.		II, 3, 1—21.
6a, 169—208. Kent, Lear.		II, 4, 1—88.
6b, 208—235. Kent, Lear, Gloster.		II, 4, 89—120.
6c, 225—281. Kent, Lear, Gloster, Cornwall, Regan.		II, 4, 129—187.

Tate.	Colman.	Shakespeare.
6d, 281—361. Kent, Lear, Gloster, Cornwall, Regan, Oswald. — Goneril.		II, 4, 187—289.
Akt III.		
1, 1—46. Lear, Kent.	III, 1, 1—53.	III, 2, 1—73.
2a, 46—74. Edmund, (2 Pages).	—	—
2b, 75—107. Edmund, Gloster.		III, 3, 1—26.
2c, 108—142. Edmund, Gloster, Cordelia, Arante.	—	—
2d, 143—158. Edmund, Cordelia, Arante.	—	—
2e, 159—172. Edmund.	—	—
3a. 173—203. Kent, Lear.	III, 3a, 79—113.	III, 4, 1—45.
3b, 204—300. Kent, Lear, Edgar.	III, 3b, 114—220.	III, 4, 46—146. / III, 6, 63 ff.
3c, 301—344. Kent, Lear, Edgar, Gloster.	III, 3c, 221—257.	III, 4, 120—189.
4a, 345—360. Cordelia, Arante. — 2 Ruffians.	—	—
4b, 361—466. Cordelia, Arante, Edgar.	—	—
5a, 467—493. Cornwall, Regan, Edmund.	III, 4a, 258—297.	(III, 7, 1—12).
5b, 500—539. Cornwall, Regan, Gloster.	III, 4b, 298—346.	III, 7, 28—98.
5c, 540—566. Gloster.	—	—
Akt IV.		
1a, 1—22. Edmund, Regan.	—	—
1b, 23—31. Regan.	—	—
1c, 32—49. Regan, Officer.	—	—
2a, 50—53. Edgar.		IV, 1, 1—9.
2b, 54—118. Edgar, Gloster, Old Man.		IV, 1, 10—82.
2c, 119—166. Edgar, Gloster, Kent, Cordelia.	—	—
3, 167—192. Goneril, (Attendants), Messenger.	—	—
4a, 193—266. Gloster, Edgar.		IV, 6, 1—80.
4b, 267—363. Gloster, Edgar, Lear.		IV, 6, 81—191.
4c, 364—378. Gloster, Edgar, Lear, two or three Gentlemen.		IV, 6, 192—207.
4d, 279—386. Gloster, Edgar,		IV, 6, 208—223.
4e, 387—429. Gloster, Edgar, Oswald.		IV, 6, 230—293.
5a, 430—494. Cordelia, Lear, Doctor.		IV, 7, 1—82.
5b, 495—508. Cordelia.	V, 1b, 75—87.	—
Akt V.		
1, 1—14. Goneril, (Attendants).	—	—
2a, 15—25. Edmund.		V, 1, 55—69.
2b, 26—38. Edmund, Officer.	V, 2b, 97—108.	—
3a, 39—42. Edgar, Gloster.		V, 2, 1—4.
3b, 42—61. Gloster.	V, 3b, 115—122.	—

Tate.	Colman.	Shakespeare.
3c, 62—69. Gloster, Edgar.		V, 2, 5—11.
4a, 70—92. Albany, Goneril, Regan, Edmund, Lear, Kent, Cordelia.	V, 4a, 132—149.	(V, 3, 40—68).
4b, 93—113. Albany, Goneril, Regan, Edmund, Lear, Kent, Cordelia, Edgar.	V, 4b, 149—171.	—
4c, 114—152. Lear, Kent, Cordelia.	V, 4c, 182—217.	(V, 3, 3—26).
5a, 153—167. Goneril, Albany, Regan, Edmund, Herald.	V, 5a, 218—226.	(V, 3, 107 ff.).
5b, 168—222. Albany, Goneril, Regan, Edmund, Edgar.	V, 5b, 227—265.	(V, 3, 118 ff.)
5c, 223—265. Regan, Goneril, Edmund.	—	—
6a, 266—297. Lear, Cordelia. — Captain and Officers.	V, 6a, 266—289.	—
6b, 298—424. Lear, Cordelia, Edgar, Albany, Kent, Gloster.	V, 6b, 290—390.	—

Aus der folgenden Zusammenstellung ist ersichtlich, um wie viel Tate und Colman den Originaltext verkürzt haben.

	Shakespeare.	Tate.	Colman.
Akt I.	965 Verse.	406 Verse.	580 Verse.
„ II.	644 „	361 „	476 „
„ III.	619 „	565 „	346 „
„ IV.	695 „	508 „	510 „
„ V.	406 „	424 „	390 „
Zusammen	3329 Verse.	2264 Verse.	2302 Verse.

Abweichungen der beiden Bearbeiter von Shakespeare.

A. Tate.

In der Anlage seiner Bearbeitung des King Lear nimmt Tate vier wesentliche Aenderungen vor: 1. Er führt ein Liebesverhältniß zwischen Edgar und Cordelia ein; 2. er ändert Edmund's Charakter, indem er ihn nicht nur als einen ehrgeizigen Menschen und Intriganten, sondern auch als einen Wollüstling darstellt; 3. er läßt das Stück glücklich schließen; 4. er streicht die Rolle des Narren.

Zur Begründung der ersten dieser Aenderungen sagt Tate in seiner Widmung: *I found the Whole* (d. h. Shakespeare's König

Lear), *to answer your Account of it, a Heap of Jewels, unstrung, and unpolished; yet so dazzling in their Disorder, that I soon perceived I had seized a Treasure. 'Twas my good Fortune to light on one Expedient to rectify what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale, which was, to run through the Whole a Love betwixt Edgar and Cordelia, that never changed Word with each other in the Original. This renders Cordelia's Indifference and her Father's Passion in the first Scene, probable. It likewise gives Countenance to Edgar's Disguise, making that a generous Design, that was before a poor shift to save his Life. The Distress of the Story is evidently heightened by it; and it particularly gave Occasion of a new Scene or two, of more Success (perhaps) than Merit.*

Vier Vortheile glaubt also Tate durch die Einführung des Liebesverhältnisses gewonnen zu haben: 1. Cordelia's Gleichgültigkeit ihrem Vater gegenüber in der ersten Scene, die ihm bei Shakespeare etwas unmotiviert schien, leichter verständlich gemacht zu haben; 2. für Edgar's Verkleidung in seiner Hoffnung, Cordelia einmal nützlich zu sein, ein edleres Motiv gefunden zu haben, als den «armseligen» Wunsch, sich noch nicht vom Leben zu trennen; 3. die Tragik des Stückes erhöht zu haben; 4. Anlaß zu zwei neuen, vom Publikum mit großem Beifall aufgenommenen Scenen gefunden zu haben.

Was nun den ersten Punkt, Cordelia's vermeintliche Gleichgültigkeit gegen ihren Vater in der ersten Scene, betrifft, so geben wir Colman Recht, wenn er sagt, die von Tate eingeführte Aenderung gebe nur ein recht armseliges Motiv für Cordelia's Haltung, und überdies habe Shakespeare nirgends von Cordelia's Gleichgültigkeit gegen ihren Vater gesprochen. Bei Shakespeare ist Cordelia nur außer Stande, so grob zu lügen wie ihre Schwestern, und sie sucht ihre Antwort damit zu begründen, daß sie nicht ihre ganze Liebe ihrem Vater schenken könne, sondern daß sie eine Hälfte ihrer Liebe ihrem demnächstigen Gemahl bewahren müsse:

Haply when I shall wed, the Lord whose Hand
Shall take my Plight, will carry half my Love;
For I shall never marry like my Sisters,
To love my Father all.

Möglich, daß diese Verse Tate zuerst auf den Gedanken brachten, daß Cordelia schon an einen bestimmten Gemahl denke. Jedenfalls läßt er Lear Cordelia's Antwort in diesem Sinne auffassen: nun bestätige sich ihm das Gerücht, sagt der König, daß sie Gloster's verrätherischen Sohn Edgar liebe. Es läßt sich nicht leugnen, daß Tate

einem oberflächlich urtheilenden Theaterpublikum Cordelia's Antwort begründeter, wahrscheinlicher macht.

Daß Edgar bei Tate besseren Grund habe, sich zu verkleiden, als bei Shakespeare, kann angezweifelt werden. Denn ist es nicht schon Grund genug, wenn ein junger Mensch, der unschuldig in Noth gebracht ist, sein Leben zu retten versucht? Es wäre sonderbar, wenn Edgar anders handeln wollte; als lebensmüde können wir ihn uns nicht vorstellen. Wir können zwar nicht bestreiten, daß die Hoffnung Edgar's, Cordelia einmal nützlich sein zu können, und noch mehr die I, 242 ff. ausgesprochene Hoffnung, doch durch seine treue Liebe endlich das Herz Cordelia's zu gewinnen, anerkennenswerthe Motive zu Edgar's Entschlusse sind; nothwendig aber waren sie nicht.

Weiter behauptet Tate, durch Einführung des Liebesverhältnisses die Tragik der Handlung erhöht zu haben. Dazu bemerkt Colman ganz richtig: *The distress of the story is so far from being heightened by it, that it has diffused a languor and insipidity over all the scenes of the play, from which Lear is absent; for which I appeal to the sensations of the numerous audiences, with which the play has been honoured; and had the scenes been affectingly written, they would at least have divided our feelings, which Shakespeare has attached almost entirely to Lear and Cordelia, in their parental and filial capacities, thereby producing passages infinitely more tragick than the embraces of Cordelia and the ragged Edgar.* Es ist in der That nicht leicht einzusehn, wie durch Edgar's und Cordelia's Liebe die Tragik der Handlung erhöht werden sollte. Bei Shakespeare ist Cordelia unschuldig, oder wenigstens lädt sie nur eine geringe Schuld auf sich, indem sie auf Lear's verwunderte Frage:

Nothing? . . .
Nothing can come of nothing, speak again —

eine Antwort giebt, die eine gewisse Rechthaberei durchfühlen läßt:

I love your Majesty
According to my bond, no more nor less.

Aber eben dieser rechthaberische Ton entspringt aus ihrem festen Bewußtsein, daß ihre Liebe diejenige ihrer Schwestern in Wirklichkeit ebenso weit übertrifft, wie sie in Worten hinter ihr zurückbleibt. Wenn sie also verstoßen wird und später in Noth geräth, so ist unser Mitleid für sie unstreitig lebhafter und tiefer, als wenn sie bei Tate mit kalter Berechnung des Vaters Zorn reizt (*I must tempt the chol'rick King*) und so eine Schuld auf sich lädt, deren gerechte Strafe dann ihre

Verstoßung ist. Auch das Mitleid mit dem völlig schuldlosen Edgar ist durch Tate nicht vergrößert. Denn während ihn bei Shakespeare ein Unglück nach dem anderen befällt, so daß er schließlich in die verzweifelten Worte ausbricht:

Who is't
Can say: I'm at the worst? — The worst is not
So long as we can say, 'This is the worst' —

wird ihm bei Tate schon im dritten Akt ein süßer Trost zu Theil, indem er Cordelia im Walde trifft, sie umarmen und der Hüter ihres Schlafes werden darf.

Und was schließlich den letzten und nach Tate's Meinung wohl größten Vortheil anbetrifft, den seine Erfindung mit sich bringen soll, daß er nämlich, wie er mit nicht wenig Stolz sagt, auf diese Weise Gelegenheit gefunden habe, zwei neue Scenen zu dichten, die vom Publikum besser aufgenommen seien, als sie es verdient hätten, so dürfen wir wohl sagen, daß Tate's Theaterpublikum nicht das maßgebende Urtheil zu sprechen berufen war; wir werden uns eher dem Urtheile Colman's anschließen dürfen, der bei Tate's Beurtheilung meistens das rechte Wort findet: . . . *(The embraces of Cordelia and the ragged Edgar) would have appeared too ridiculous for representation, had they not been mixed and incorporated with some of the finest scenes of Shakespeare.* Von Shakespeare'schem Geist ist jedenfalls in diesen Scenen nicht viel zu finden, und wir dürfen vielleicht auch an den nicht eben neuen Gedanken erinnern, dem René Doumic jüngst[1]) die Fassung gab: *Or, il se peut que la foule aille toujours de préférence à ce qui a été écrit pour elle, et peut-être qu' en art une certaine médiocrité est la condition essentielle des gros succès.*

Eine gewisse Entschuldigung für die Einführung des Liebesverhältnisses mag Tate in dem Geschmacke seiner Zeit finden. Sagt doch Colman in seiner herben Kritik selber, daß in den Tagen Tate's die Liebe die Seele der Tragödie wie der Komödie gewesen sei. Ausdrücklich bestätigt das Dryden, in dem die Richtung des Restaurationszeitalters ihre Verkörperung findet. In einem *Essay upon Heroic Plays* sagt er, Liebe und Heldenthum müßten nothwendig Gegenstand der heroischen Tragödie sein. Nach diesem Grundsatz, der sich unschwer auf französischen Einfluß zurückführen läßt, sind alle zeitgenössischen Dramen verfaßt, und Tate ist nicht der einzige, der die Liebe in ein Shakespeare'sches Drama eingeführt hat; Mielck

[1]) Annales politiques et littéraires, 15. Nov. 1896.

führt in seiner Dissertation[1]) noch mehrere Fälle an. Buckingham macht in seinem Julius Cæsar aus der schönen Scene, wo Portia um das Vertrauen des Brutus wirbt, eine fade Liebesscene nach französischem Geschmack. Thomas Shadwell gesellt in seiner Bearbeitung des Timon von Athen[2]) dem Titelhelden ein Mädchen bei, das ihm in treuer Liebe in die Verbannung folgt. Freilich das «Galant-Phrasenhafte», von dem Mielck spricht, war im Lear nicht recht am Platze und lag auch nicht in Tate's Absicht.

Dem Zuge der Zeit kommt Tate noch weiter entgegen, indem er dem Charakter Edmund's eine neue Seite hinzufügt, über welche Colman sich so äußert: *Tate was so devoted to intrigue, that he has not only given Edmund a passion for Cordelia, but has injudiciously amplified on his criminal commerce with Goneril and Regan, which is the most disgusting part of the original.*

«Das England der Restauration ist von einer Verderbtheit und Liederlichkeit, daß man fast versucht sein möchte, das Frankreich Ludwig's XIV. und der Regentschaft im Vergleiche mit ihm beneidenswerth unschuldig zu nennen», sagt Hettner.[3]) Naturgemäß übertrug sich die Korruption im Leben auch auf die Bühne, mit um so stärkerer Gewalt, als sich hier eine Reaktion geltend machte gegen die gewaltsame Unterdrückung aller Lustbarkeiten durch die Puritaner, die eine vollständige oder doch beinahe vollständige Schließung der Theater durchgesetzt hatten. *The artists corrupted the spectators, and the spectators the artists, till the turpitude of the drama became such as must astonish all who are not aware that extreme relaxation is the natural effect of extreme restraint, and that an age of hypocrisy is, in the regular course of things, followed by an age of impudence.* (Macaulay, History of England I, S. 395.) Einer solchen Zeit zu Liebe schrieb Tate Edmund's Monolog: III, 159—172, in dem dieser beschließt, zwei Banditen der Cordelia nachzusenden, die sie im Walde festhalten sollen, bis er komme, um wie Jupiter diese Semele im Sturm zu genießen; schrieb er die Liebesscene in der Grotte (V, 1) und die schon (S. 31) citierten, in Edmund's Monolog (V, 2) eingefügten Verse: *Cornwall is dead* u. s. w. Auch der Königinnen Streit um den sterbenden Edmund ist in demselben Sinne von Tate dargestellt. Und überall, wo sich nur die Gelegenheit bietet, giebt er dem Verlangen des Publikums nach Sinnenkitzel

[1]) A. a. O. S. 43.

[2]) Timon of Athens, the Manhater, 1678.

[3]) A. a. O. S. 107.

Raum. Wir verstehn wohl, wie Colman, durch solche Gemeinheiten angeekelt, dazu kam, das Liebesverhältniß zwischen den beiden Königinnen und Edmund, das ihm ohnehin schon *disgusting* erschien, noch knapper darzustellen, als Shakespeare es giebt, so daß bei ihm nur das Allernothwendigste gesagt wird, so weit es zur Motivierung des Zweikampfs zwischen Edmund und Edgar nicht entbehrlich war.

Im Uebrigen ist wohl hier der Platz, darauf hinzuweisen, daß Tate offenbar bestrebt ist, die Gloster-Tragödie im Lear der Haupthandlung an Ausdehnung und Gewicht möglichst gleich zu machen, und beide Handlungen mehr als bei Shakespeare mit einander zu verweben. Man mag mit Kilian[1]) der Ansicht sein, daß die Gloster-Scene nicht als Episode zu betrachten ist, sondern als eine der Lear-Tragödie gleichberechtigte Nebenhandlung; immerhin bleibt sie bei Shakespeare Nebenhandlung, die auf den Gang der Haupthandlung einen wesentlich bestimmenden Einfluß nicht ausübt. Diesen Gesichtspunkt läßt auch Colman in die erste Reihe treten und beschränkt die Nebenhandlung so viel wie möglich, in ausdrücklichem Gegensatze zu Tate; denn, sagt er in der schon citierten Stelle, selbst wenn die Scenen, in denen Lear nicht vorkommt, nicht so albern und langweilig wären, wie sie bei Tate erscheinen, sondern wenn sie *affectingly* geschrieben wären, so würden sie das Interesse des Zuschauers getheilt haben.

Die dritte wesentliche Aenderung Tate's ist der glückliche Schluß. Darüber sagt er in seinem Vorwort: *This Method* (nämlich die Einführung des Liebesverhältnisses) *necessarily threw me on making the Tale conclude in a Success to the innocent distrest Persons. Otherwise I must have incumber'd the Stage with dead Bodies, which conduct makes many Tragedies conclude with unseasonable Jests.* Zwar habe er sich anfangs gescheut, eine so «kühne» Aenderung vorzunehmen, aber die freundliche Aufnahme seitens des Publikums habe ihm seine Bedenken genommen. Außerdem hatte er wieder die von ihm selbst citierte Autorität seines großen Freundes und Gönners Dryden auf seiner Seite, der in der Vorrede zum *Spanish Friar* die Theorie aufgestellt hatte, daß es eines wahren Dichters Kraft erfordere, eine Tragödie zum glücklichen Ausgang zu führen: *Neither is it of so trivial an Undertaking to make a Tragedy end happily, for 'tis more difficult to save than 'tis to kill. The Dagger and Cup of Poison are always in Readiness; but to bring the Action*

[1]) Jahrbuch XXIX/XXX, S. 161.

to the last Extremity, and then with probable means to recover all, will require the Art and Judgement of a Writer and cost him many a Pang in the Performance.

Denselben Standpunkt vertritt auch, speziell für den King Lear, Dr. Johnson[1]): *A play, in which the wicked prosper, and the virtuous miscarry, may doubtless be good, because it is a just representation of the common events of human life; but, since all reasonable beings naturally love justice, I cannot easily be persuaded that the observation of justice makes a play worse; or that if other excellencies are equal, the audience will not always rise better pleased from the final triumph of persecuted virtue. — In the present case the publick has decided. Cordelia from the times of Tate has always retired with victory and felicity. And, if my sensations could add anything to the general suffrage, I may relate that I was many years ago so shocked by Cordelia's death, that I know not whether I have endured to read again the last scenes of the play, till I undertook to revise them as an Editor.*

Und noch mehr: Colman, der die beiden ersten Aenderungen Tate's so scharf kritisiert und verwirft, findet, daß Tate mit diesem glücklichen Schluß das Original verbessert hat und führt selber Tate's Aenderung in seine Bearbeitung ein. Ja, ein moderner Shakespeare-Forscher, Rümelin[2]), steht auf Tate's Seite, wenn er sagt: «Von den eilf Hauptpersonen des Stückes bleiben nur drei am Leben! Die ganze Handlung im König Lear hat den Charakter eines Kindermärchens von der schauerlichsten Sorte . . .» Wir sehen also, daß nicht allein das Theaterpublikum in Tate's Tagen die von Addison so genannte *chimerical notion of poetical justice* hatte, welche verlangt, daß die Tugend triumphiert und das Laster zu Boden geworfen wird.

Wenn Tate in seiner Rechtfertigung des glücklichen Schlusses noch auf die *unseasonable jests* hinweist, welche die Ueberhäufung der Bühne mit Leichnamen in manchen Tragödien — wir dürfen wohl besonders an Hamlet denken — mit sich bringe, so scheint das auf böse Erfahrungen zu deuten, kann aber als stichhaltiger Grund für die Aenderung nicht anerkannt werden.

Für die vierte seiner Hauptänderungen, die Streichung des Narren, bringt Tate in seiner Vorrede kein Motiv bei. Colman, der auch den Narren fortläßt, sagt nur, daß er nach reiflichem Ueberlegen zu

[1]) Vgl. Furness, a. a. O. S. 419.

[2]) Shakespeare-Studien. Stuttgart, 1866. S. 62.

der Ansicht gekommen sei, daß die Narrenscenen *would sink into burlesque in the representation and would not be endured on the modern stage.* Diese Auffassung darf man auch auf französischen Einfluß zurückführen. Der Narr war von der altenglischen Bühne in Shakespeare's Dramen übergegangen, freilich in wesentlich veränderter, vertiefter Gestalt, namentlich im Lear. Wir können uns nicht versagen, aus Brown's begeisterter Charakteristik des Narren die folgende Stelle hier auszuheben[1]): *'Now our joy, though last, not least', my dearest of all fools, Lear's Fool! Ah! what a noble heart, a gentle and a loving one, lies beneath that parti-coloured jerkin! Thou hast been cruelly treated. Regan and Goneril could but hang thee, while the unfeeling players did worse; for they tainted thy character, thrust thee from the stage, as one unfit to appear in their worshipful company . . . . It is the Fool that touches our hearts with pity, while Lear fills our imagination to aching . . . But it is acted otherwise, — no it is Tate, that is acted. Let them, if they choose, bring this tragedy on the stage; but, by all means, let us not be without the Fool.* — Aber das Theaterpublikum Tate's und Colman's, vielleicht auch Tate und Colman selber, hatten kein Verständniß für solche Schönheiten, und der Narr im Lear mußte schwinden, so gut wie die Narren in allen andern Stücken. Eine ganz ähnliche Rücksicht hat Tate und Colman wohl zur Kürzung der Wahnsinns-Scenen veranlaßt.

Bemerken wollen wir übrigens, daß die zwei Aenderungen Tate's, welche Colman beibehalten hat, die Streichung des Narren und der glückliche Abschluß, so allgemein anerkannt waren, daß auch Garrick, der sonst als Wiederhersteller Shakespeare's gepriesen wird, es in seiner Lear-Bearbeitung (1786) nicht wagte, den Narren und den tragischen Schluß wieder aufzunehmen. Es ist auch von Interesse zu erfahren, daß die deutsche Bearbeitung, in der König Lear 1692 in Breslau aufgeführt wurde, ebenfalls die Handlung zum glücklichen Abschluß bringt und den Narren fortläßt.[2]) Daß dem deutschen

[1]) Brown, Shakespeare's Autobiographical Poems. 1838, S. 292.

[2]) Cohn, König Lear 1692 und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt. Jahrbuch XXIII, S. 266 ff. Cohn will daraus, daß der Narr nicht in dem Programm erwähnt ist, nicht die Folgerung ziehen, daß er gestrichen sei. Er meint, der Hanswurst sei eine ganz selbstverständliche Person und brauche nicht erst besonders erwähnt zu werden. Dagegen scheint mir zu sprechen, daß in Scene 12 des dritten Aktes (Sh. III, 2) Lear mit Graf Kent zugleich herauskommt (wie bei Tate), während bei Shakespeare Lear zuerst mit dem Narren allein ist.

Bearbeiter Tate's Lear bekannt gewesen sei, ist aus anderen schlagenden Gründen kaum denkbar.

Außer diesen vier Hauptänderungen, die die Anlage des ganzen Stückes modifizieren, hat Tate noch eine ganze Reihe weniger wichtiger, aber immerhin interessanter Aenderungen in der Handlung vorgenommen.

Französischen Einfluß haben wir wohl in der Einführung der Arante zu sehn. Es mochte Tate feiner und der Etikette gemäßer erscheinen, jene seltsame Begegnung zwischen Edgar und Cordelia und Cordelia's Ruhen in der Hütte durch die aus französischen Dramen so bekannte Anstandsdame bewachen zu lassen.

Bei den übrigen Aenderungen waltete meist die Absicht, Einzelheiten der Handlung klarer oder schärfer zu motivieren, zum Theil sind auch bühnentechnische Rücksichten (in weiterem Sinne) maßgebend gewesen. Wir greifen folgende Beispiele heraus:

Nachdem Edgar, wie bei Shakespeare V, 2, Gloster im Schatten eines Baumes zurückgelassen hat, um an der Schlacht theilzunehmen, läßt Tate Gloster einen längeren Monolog sprechen, um die bei Shakespeare etwas unwahrscheinlich kurze Pause, während welcher Edgar fern ist, zu vergrößern.

Bei Tate I, 35 tritt Goneril gerade in dem Augenblick herein, wo Oswald von Lear geschlagen ist. Sie sieht also selbst, wie Kent ihrem Hausmeister ein Bein stellt; daran knüpft sie sofort ihre Klage über das Benehmen von Lear's Rittern an. Bei Shakespeare wird Oswald wieder hinausgejagt, und Goneril kommt erst nach einer längeren Narrenscene mit ihrer Klage.

Es ist getadelt worden, daß Shakespeare vor der Scene, in der Lear sein Reich theilt und Cordelia verstößt, uns gar nicht darauf aufmerksam macht, daß Lear schon auf dem Wege zum Wahnsinn ist, sondern uns in dem Glauben läßt, daß er bei völlig gesundem Verstande so sonderbar handle, bis wir endlich in Goneril's Gespräch mit Regan erfahren, daß sein Charakter schon immer dieses cholerische Aufwallen gezeigt habe, und daß besonders in der letzten Zeit sich die Schwäche seines Alters bemerkbar gemacht habe. Diesen Mangel empfand auch Tate. Darum fügt er in das vorhergehende Gespräch zwischen Gloster und Kent die Verse ein:

Kent. *I grieve to see him*
With such wild Starts of Passion hourly seiz'd,
As renders Majesty beneath itself.

Glo. *Alas! 'tis the Infirmity of his Age:*
Yet has his Temper ever been unfixt,
Chol'rick and sudden.

Aus demselben Grunde sagt auch Lear gleich nach Cordelia's Antwort bei Tate I, 117: *'Tis said, that I am chol'rick.*

In den Scenen, wo Edgar als verstellt Irrsinniger auftritt, liegt Tate daran, das Publikum immer daran zu erinnern, daß dieser Wahnsinn nur Verstellung sei. So in der dritten Scene des dritten Aktes (bei Shakespeare III, 4), wo Edgar aus der Hütte heraustritt, als Lear eben im Begriff ist, sich hineinzubegeben. Bei Shakespeare verräth Edgar mit keinem Worte, welchen Eindruck der Anblick des Königs auf ihn macht; der Schauspieler hat dies in dem Mienenspiel auszudrücken. Tate kommt dem Verständniß zu Hülfe, indem er die Verse einschiebt (III, 209—212):

Ha! what do I see?
By all my Griefs, the poor old King bareheaded,
And drench'd in this foul Storm! Professing Syrens,
Are all your Protestations come to this?

Aehnlich liegt es in der zweiten Scene des dritten Aktes (bei Shakespeare IV, 1), wo Edgar seinen geblendeten Vater von dem alten Pächter hereingeführt sieht. Allerdings spricht er da auch bei Shakespeare mehrfach bei Seite; Tate hat aber noch folgende zwei Stellen hinzugefügt. Nachdem Gloster seinen Wunsch ausgesprochen hat, Edgar noch einmal nahe zu sein, sagt dieser (IV, 44 ff.):

Alas, he's sensible, that I was wrong'd,
And should I own myself, his tender Heart
Would break betwixt the Extremes of Grief and Joy —

und nach seinen mitleidigen Worten (IV, 99):

Bless thy sweet Eyes, they bleed,

fügt er noch weiter ausführend hinzu:

Believe't, poor Tom ev'n weeps his blind to see 'em.

Einen recht unangenehmen Eindruck hinterläßt meist die grausame Blendung Gloster's im dritten Akte. Tate hat wenigstens insofern eine Milderung eintreten lassen, als er Gloster's Augen beide zugleich durch einen Diener ausstechen läßt, während bei Shakespeare der Herzog von Cornwall selber erst das eine und dann nach einigen Hohnreden auch das andere Auge ausreißt.

Um dem Zuschauer deutlich zu machen, daß Regan's und Cornwall's Entschuldigung im 2. Akt, sie könnten nicht kommen, weil sie

zu ermüdet wären, nur ein Vorwand ist, läßt Tate auf Lear's Frage: *Where is this Daughter?* Kent statt der Shakespeare'schen Worte: *With the earl, Sir, here within,* die Antwort geben: *Within Sir, at a Masque.*

II, 296. Als Lear sieht, wie Regan Goneril freundlich begrüßt, ja sogar sich nicht scheut, ihr die Hand zu reichen, ruft er erstaunt und unwillig zugleich: *O Regan, wilt thou take her by the Hand?*

Davor schiebt Tate den Vers ein:

Darkness upon my Eyes, they play me false:

d. h. Lear will seinen eignen Augen nicht trauen.

Um den Eindruck von Lear's Wuth beim Anblick Goneril's im zweiten Akt noch zu verstärken, schiebt Tate vor den Worten (Shakespeare II, 4, 196):

Art not asham'd to look upon this beard?

den Vers ein:

Why, Gorgon, dost thou come to haunt me here?

In derselben Scene II, 259 hat Regan vorher ihren Vater aufgefordert zu Goneril zurückzukehren und sie um Verzeihung zu bitten. Lear glaubt falsch gehört zu haben. Er fragt noch einmal: *Ask her forgiveness?* Hier fügt Tate, in ähnlichem Sinne, wie es nachher bei Shakespeare II, 4, 173 heißt: *No Regan, thou shalt never have my curse,* den Vers ein:

No, no, 'twas my Mistake, thou didst not mean so.

Lear will noch immer das Beste von Regan glauben.

Auf Tate's Bestreben, dem Publikum das Verständniß des Stückes zu erleichtern, ist auch die Vereinfachung der Handlung zurückzuführen, die er dadurch erreicht, daß er alle Stellen streicht, die nicht direkt den Gang der Handlung fördern.

So sprechen bei Shakespeare Curan (II, 1), Kent (III, 1) und Gloster (III, 3) von einem bevorstehenden Krieg zwischen Albanien und Cornwall. Tate hat alle diese Andeutungen gestrichen. Nur in dem zweiten Gespräch zwischen Edgar und Edmund (T. III, 7 ff.) sind die Worte Edmund's stehn geblieben:

Have you not spoke against the Duke of Cornwall?
Something might show you a Favourer of
Duke Albany's Party? (vgl. Shakespeare II, 1, 25. 27—28.)

Tate läßt ferner drei Stellen aus, in denen wir bei Shakespeare auf den plötzlichen Wechsel im Betragen der beiden Töchter gegen ihren Vater vorbereitet werden. Die erste Andeutung von Goneril's

und Regan's Gesinnung findet sich in Cordelia's Abschied von den Schwestern, wo sie den Wunsch ausspricht, daß diese ihre prahlerischen Worte wahr machen mögen. In dem darauf folgenden Gespräche zwischen Regan und Goneril (Shakespeare I, 1, 286 ff.) beschließen die beiden Schwestern, sich gegen das aufbrausende Temperament ihres Vaters zu schützen. In einer weiteren Scene (Shakespeare I, 3) befiehlt Goneril ihrem Hausmeister Oswald, Lear und sein Gefolge nachlässiger zu behandeln.

Bei Shakespeare I, 5, 1 ff. giebt Lear Kent einen Brief an Regan, um dieser seine Ankunft zu melden. Tate läßt diesen Auftrag an Kent als unwichtig fort, besonders, da er auch das gleich darauf folgende Gespräch zwischen Lear und seinem Narren, das den Hauptinhalt der Scene bildet, der Anlage seines Stückes entsprechend streichen mußte.

In der ersten Scene des zweiten Aktes theilt bei Shakespeare Curan dem Edmund die bevorstehende Ankunft des Herzogs von Cornwall mit. Bei Tate hat Edmund diese Nachricht schon erhalten. Der Akt beginnt gleich mit Edmund's Worten: *The Duke be here to-night?*

Als dann Gloster auftritt, erzählt ihm Edmund bei Shakespeare II, 1, 46 ff. von Edgar's angeblichen Bemühungen, Edmund zum Verrath an seinem Vater anzustiften. Diese Erzählung fehlt bei Tate.

Nachdem Lear gegen Ende des zweiten Aktes hinausgestürmt ist in die wilde Nacht, sprechen Cornwall, Regan, Goneril und Gloster noch über ihr Verhalten Lear gegenüber. Gloster sucht die Königinnen zum Mitleid zu bewegen, sie aber befehlen ihm, dem Könige die Thüren seines Schlosses zu verschließen. Diese Scene fehlt bei Tate bis auf Cornwall's Worte: *'Tis a wild Night, come out o' th' Storm.*

Die erste Scene des dritten Aktes bei Shakespeare, in der Kent durch einen Gefolgsmann des Königs von Lear's Tobsucht benachrichtigt wird, und ihn mit Aufträgen an Cordelia schickt, ist bei Tate gestrichen, vielleicht auch mit aus dem Grunde, weil Cordelia bei ihm nicht erst aus Frankreich zu kommen braucht, sondern in der Nähe weilt.

Bei Shakespeare III, 5 erhält Cornwall allein die Nachricht von Gloster's Verrath. Er beschließt sich zu rächen und belohnt Edmund mit der Grafschaft Gloster. Diese Scene ist von Tate theilweise gestrichen, theilweise in einer späteren Scene (bei Shakespeare III, 7) mit untergebracht.

Die Scene, in der Albany Goneril Vorwürfe über ihre Hartherzigkeit macht, und sie ihn einen *milk-livered man* schilt (Shakespeare IV, 2, 29 ff.), fehlt bei Tate.

Daß Tate bei seiner Art der Bearbeitung der Gefahr nicht entgangen ist, sich einzelne Inkonsequenzen zu Schulden kommen zu lassen, sehen wir an folgenden Beispielen.

Da Tate die Rolle des Königs von Frankreich gestrichen hatte, so mußte er eine andere Hilfsmacht einführen, die Lear unterstützt. Zu dem Ende läßt er den Gloster das Volk zu einem Aufstand erregen, der von Kent geleitet wird. Daneben hat Gloster auch noch Verbindungen mit dem Herzog von Cambray angeknüpft. (Im alten Spiel heißt einer von Lear's Schwiegersöhnen Herzog von Cambria, d. h. Wales.) Da die Hilfe also jetzt nicht mehr von Frankreich kam, hat Gloster in Dover nichts mehr zu suchen. Darum antwortet er auf Regan's Frage, wohin er den König geführt habe, gar nicht. Nachdem er geblendet ist, sagt (bei Shakespeare III, 7, 93 f.) Regan: *Let him smell his way to Dover.* Dafür sagt bei Tate (III, 537 f.) der Herzog: *Let him smell his way to Cambray.* In der Scene aber, wo Gloster Edgar zum Führer nimmt, fordert er ihn auf, ihn zu einer Klippe bei Dover zu führen.

Ein ähnlicher Widerspruch zeigt sich in Cordelia's Reden im ersten Akte. Als Lear sie nach der Größe ihrer Liebe fragt, antwortet sie bei Tate deshalb absichtlich so kühl, weil sie nicht mit Burgund vermählt werden will. Zu dieser berechneten Antwort stimmt es nicht, wenn Cordelia in der darauf folgenden Scene in Gegenwart Edgar's die Shakespeare I, 1, 226 ff. nachgebildeten Worte beiseite spricht:

Some Comfort yet, that 'twas no vicious Blot,
That has deprived me of my Father's Grace,
But merely Want of that that makes me rich
In wanting it: a smooth professing Tongue.

Außer den größeren Streichungen fallen innerhalb der Scene längere oder kürzere Wechselreden aus, welche auf den Gang der Handlung überhaupt keinen Einfluß haben, und bei Shakespeare nur dem künstlerischen Schmucke dienen. Dahin haben wir u. a. die Streichung von Kent's Worten (Shakespeare II, 2, 59—65) zu rechnen:

Kent. *You cowardly rascal, nature disclaims in thee: a tailor made thee.*

Cornw. *Thou art a strange fellow: a tailor make a man?*

Kent. *Ay, a tailor, Sir. A stone-cutter or a painter could not have made him so ill, though they had been but two years o' the trade.*

Ebenso läßt Tate die bald darauf folgende Rede Kent's aus (II, 2, 111—120): *Sir, in good faith,* u. s. w., in der Kent die Schmeichler verspottet.

Auch Lear's schöne Worte II, 4, 267—274: *Oh, reason not the need* u. s. w. fehlen bei Tate.

Durch eine große Menge solcher Streichungen ermöglichte es Tate, trotz der großen selbstgedichteten Scenen aus den 3329 Versen, die Shakespeare's Drama zählt, nur 2264 Verse zu machen.

Ferner bemüht sich Tate, dunkle Stellen des Shakespeare'schen Textes verständlicher zu machen, sei es, daß er einen von Shakespeare kurz angedeuteten Gedanken weiter ausführt, sei es, daß er ungewöhnliche Konstruktionen vereinfacht, oder daß er für ein weniger gebräuchliches Wort das üblichere einsetzt.

Zu den Worten Shakespeare's IV, 7, 45:

You do me wrong to take me out o' the grave —

fügt Tate IV, 443 ff. hinzu:

Ha! is this too a World of Cruelty?
I know my Privilege; think not that I will
Be used still like a wretched Mortal: No,
No more of that —

um es klar zu machen, daß Lear sich nicht mehr als Erdenbürger denkt.

Den Gedankenstrich am Ende der drei Zeilen, Shakespeare II, 4, 211 ff.,

No, rather I abjure all roofs, and choose
To wage against the enmity o' the air;
To be a comrade with the wolf and owl —

ersetzt Tate durch den Vers:

Than have my smallest Wants supplied by her.

In derselben Scene (II, 4, 261) sagt Lear bei Shakespeare zu Goneril: *I'll go with thee.* Tate führt den Gedanken weiter aus:

Now Goneril, thou art innocent again,
I'll go with thee.

Statt Shakespeare II, 3, 21, *Edgar, I nothing am* schreibt Tate II, 168: *Edgar, I am no more.*

In dem Verse Shakespeare IV, 1, 6:

The worst returns to laughter,

ersetzt Tate das unklare *laughter* durch das verständlichere *better.*

Für Shakespeare II, 4, 193 f.,

if your sweet sway
Allow obedience —

schreibt Tate II, 291 f.:

if your sweet Sway
Hallow Obedience,

eine Aenderung, die Warburton und Theobald in ihre Shakespeare-ausgaben aufnahmen.

Die in der That etwas unklare Stelle, Shakespeare II, 3, 4 ff.,

no place,
That guard, and most unusual vigilance
Does not attend my taking —

ändert Tate II, 148 ff. in:

no Place,
Where Guards and most unusual Vigilance
Do not attend to take me.

Die kühne Konstruktion, Shakespeare IV, 6, 23 f.,

and the deficient sight
Topple down headlong —

vereinfacht Tate IV, 216 f. zu:

and the Disorder make me
Tumble down headlong

Für Shakespeare III, 2, 52: *undivulged crimes*, schreibt Tate III, 34: *undiscovered Crimes.*

Statt Shakespeare II, 3, 2: *the happy hollow of a tree* hat Tate II, 146: *the friendly Hollow of a Tree.*

Einer Sitte der Zeit folgt Tate auch darin, daß er die antiken Götternamen aus dem Shakespeare'schen Text entfernt. So setzt er statt (Shakespeare II, 4, 231) *high-judging Jove* die Worte (II, 318): *avenging Heav'n* ein, ebenso statt (Shakespeare I, 1, 162): *Now by Apollo* Tate I, 155: *Now by the Gods.* Auch den monotheistischen Gott ändert er um. Shakespeare V, 3, 17: *As if we were God's spies*, Tate V, 147: *As if we were Heav'ns Spies.* Nur an einer Stelle glaubte er die Originallesart bewahren zu müssen (Tate II, 182 f.): Lear. *By Jupiter, I swear, no.* Kent. *By Juno, I swear, ay.*

Trotzdem Tate aber die klassischen Götter aus dem Shakespeare-schen Text meist entfernt, kann er sich doch nicht enthalten, Lear's Frage: *What is the cause of Thunder?* (Shakespeare III, 4, 160) umzuändern in: *Say, Staggerite, what is the Cause of Thunder?* um zu zeigen, daß ihm Aristoteles auch als Physiker nicht unbekannt sei.

Eines zusammenfassenden Urtheils über Tate wollen wir uns enthalten. Wir citieren statt dessen, was die *Encyclopædia Britannica*[1]) über Tate schreibt: *To begin with Mr. Nahum Tate: This poor grub of literature, if he did really speak of Lear as an obscure piece recommended to his notice by a friend, (of which we must be allowed to doubt), was then uttering a conscious falsehood. It happens that Lear was one of the few Shakesperian dramas which had kept the stage unaltered. But it is easy to see a mercenary motive in such an artifice as this. Mr. Nahum Tate is not of a class of whom it can be safe to say that they are 'well known'. They and their desperate tricks are essentially obscure, and good reason he has to exult in the felicity of such obscurity; for else this same vilest of travesties, Mr. Nahum's Lear, would have consecrated his name to everlasting scorn. For himself he belonged to the age of Dryden rather than of Pope: he 'flourished', if we can use such a phrase of one who was always withering, about the era of the Revolution, and his Lear, we believe, was arranged in the year 1682. But the family to which he belongs, is abundantly recorded in the Dunciad; and his own name will be found amongst its catalogue of heroes.*

Wenn wir aber gesehen haben, wie sich alle wesentlichen Aenderungen Tate's aus dem Geschmacke seiner Zeit erklären, so werden wir auch das mildere Urtheil von Furness[2]) gerechtfertigt finden: *Really Tate was little to blame; he was merely the exponent of the age, in which he lived, and no genius. 'You must think of this, look you, the worm will do his kind'.*

B. Colman.

Ueber die Anlage von Colman's König Lear können wir uns kürzer fassen.

Er sagt in seiner Einleitung: *Tate's King Lear would probably have quitted the stage long ago, had he not made 'the tale conclude in a success to the innocent distressed persons' . . . . To reconcile the catastrophe of Tate to the story of Shakespeare, was the first grand object which I proposed to myself in this alteration; thinking it of the principal duties of my situation, to render every drama submitted to the publick as consistent and rational an entertainment as possible. In this kind of employment, one person cannot do a great deal; yet*

[1]) 8. Auflage, XX, 71.

[2]) A. a. O. S. 467.

if every director of the stage will endeavour to do a little, the stage will every day become more worthy attention and encouragement. Romeo, Cymbeline, Every Man in his Humour, have long been refined from the dross, that hindered them from being current with the publick; and I have now endeavoured to purge the tragedy of Lear of the alloy of Tate, which has so long been suffered to debase it.

Colman als Theaterdirektor hält es also für seine wesentliche Aufgabe, die zur Aufführung gelangenden Stücke in einer vernunftgemäßen und wahrscheinlichen Gestalt dem Publikum darzubieten. Der Theaterdirektor hat nach seiner Ansicht nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, die Werke der Dichter umzuarbeiten, wie es ihm angemessen erscheint.

Bei Shakespeare's König Lear glaubte er dieser Pflicht hauptsächlich durch Einführung der beiden schon mehrfach erwähnten Veränderungen nachzukommen.

Ueber die erste Aenderung sagt er ausdrücklich, er wolle Tate's Schluß mit Shakespeare's Drama verbinden; das geschieht, indem er Akt 1—4 aus Shakespeare und Akt 5 aus Tate nimmt, an den er sich hier ziemlich sklavisch anschließt. Er streicht oder ändert einfach alle Stellen, die auf Edgar's und Cordelia's Liebe Bezug haben, und druckt im Uebrigen Tate's Text unverändert ab. (Ein typisches Beispiel für seine Methode bietet sich in den oben citierten Schlußworten, die bei Tate Edgar an Cordelia richtet, und die Colman in leicht veränderter Gestalt dem König Lear in den Mund legt.)

Daß Colman die zweite Aenderung, die Streichung des Narren, ebenfalls aus Tate entlehnt, giebt er nicht ausdrücklich an. Wer nur sein Vorwort liest, muß vielmehr den Eindruck haben, als ob diese Streichung und die dadurch bedingten Veränderungen in der Anordnung des Dialogs seine eigene Erfindung seien. Aber er folgt in dieser Beziehung Tate fast wörtlich. Ebenso entnimmt er ihm die Kürzung der Wahnsinnsscenen.

Unter den «Schlacken», von denen Colman glaubt Tate's Lear befreien zu sollen, versteht er vor Allem das Liebesverhältniß zwischen Edgar und Cordelia, das in der widerwärtigen Scene bei der Hütte seinen Höhepunkt erreicht, sowie die Veränderung von Edmund's Charakter, aus dem Tate einen gemeinen Wollüstling gemacht hatte.

Wenn Colman in der zu Eingang dieses Abschnittes citierten Stelle seines Vorworts von drei anderen Stücken redet, die dem Publikum mundgerecht gemacht seien, wenn er ferner Johnson's Ausspruch anführt, daß das Publikum über Tate's glücklichen Schluß

zu seinen Gunsten entschieden habe, wenn er damit also das Publikum als obersten Richter über die dramatische Poesie hinstellt, so hatte er nicht das Recht, Tate so hart zu verurtheilen, da dieser in allen seinen Aenderungen ebenfalls nur dem Geschmacke seiner Zeit entgegenkommt. Wenn in Colman's Tagen der Geschmack sich geändert hatte, so wurde doch in Tate's Tagen die Liebe zwischen Edgar und Cordelia mit großem Beifall aufgenommen.

Wie Colman dem Shakespeare'schen König Lear in der ganzen Anlage des Dramas konservativer gegenübersteht als Tate, so verhält es sich auch in den Einzelheiten der Handlung. Nur an zwei Stellen führt er wesentliche Aenderungen selbstständig ein: er streicht Gloster's vermeintlichen Absturz von der Dover-Klippe, und er verlegt Gloster's Blendung hinter die Scene.

Zur Begründung der ersten dieser Aenderungen sagt er in seinem Vorwort: ‘*The utter improbability of Glocester's imagining, though blind, that he had leaped down Dover-Cliff', has been justly censured by Dr. Warton* [Adventurer, No. 122]; *and in the representation it is still more liable to objection than in print. I have therefore, without scruple, omitted it, preserving, however, at the same time, that celebrated description of the cliff in the mouth of Edgar.* Auch moderne Kritiker nahmen an dieser Scene Anstoß. So meint z. B. Eugen Kilian[1]), daß in der That die Scene, wenn sie in der Weise gespielt werde, daß Gloster auf der Erde stehend springt und dabei fällt, der Gefahr einer komischen Wirkung schwer entgehe, und schlägt darum vor, Gloster und Edgar eine wirkliche, 3—4 Fuß hohe Anhöhe hinansteigen zu lassen; dann gewinne die ganze Situation an Wahrscheinlichkeit. Colman hilft sich einfacher, indem er in eben dem Augenblick, wo Gloster sich hinabstürzen will, Lear eintreten läßt. Aber statt einer vermeintlichen äußeren Unwahrscheinlichkeit schafft er so eine innere. Wenn ein Mensch zu einer so vollständigen Verzweiflung getrieben ist wie Gloster, daß er mit dem Leben abgeschlossen hat, und durch den Sprung in die Tiefe sich ihm entziehen will, so läßt er sich durch menschliche Schritte, die er in der Nähe hört, nicht mehr an seinem Vorhaben hindern. Wenn Colman hier also streichen wollte, hätte er die ganze Scene streichen sollen, wie es von modernen Bearbeitern z. B. Oechelhäuser und Possart thun. Aber, wie er selbst sagt, wollte er die berühmte Beschreibung, die Edgar von der fingierten Klippe giebt, nicht preisgeben.

[1]) Jahrbuch XXIX/XXX, S. 162 f.

Die Grausamkeit der Scene, in der Gloster's Augen von Cornwall ausgetreten werden, mildert Colman dadurch, daß er die Blendung hinter der Scene von Dienern aufführen läßt. Er sagt darüber: *The putting out Gloster's eyes is so unpleasing a circumstance, that I would have altered it if possible; but, upon examination, it appeared to be so closely interwoven with the fable, that I durst not venture to change it.* Die modernen Bühnenbearbeitungen folgen meist Colman in dieser Aenderung.

Außer diesen selbstständigen Abweichungen nimmt Colman den von Tate erfundenen Monolog Gloster's im fünften Akte auf, der dazu dienen soll, die Pause zu verlängern, während welcher Edgar hinter der Scene an der Schlacht Theil nimmt.

Im Zusammenstreichen des Textes geht Colman ebenfalls nicht so weit wie Tate.

Gleich ihm streicht er das Gespräch zwischen Edmund und Curan (II, 1), die Uebergabe des Briefes für Regan an Kent (I, 5), das Gespräch zwischen Regan, Cornwall, Goneril und Gloster am Schlusse des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Kent und dem Gefolgsmann des Königs (III, 1), und die Ueberbringung der Nachricht von Gloster's Verrath an Cornwall (III, 5). Die übrigen Streichungen Tate's macht er nicht mit. Selbständig streicht er noch die ganze Scene zwischen Regan und Oswald (IV, 5), sowie die Eingangsworte zu IV, 3, in denen ein Bote Kent die Gründe mittheilt, warum der König von Frankreich nicht persönlich am Kriege Theil nehme. Da er auch die Reden des französischen Königs in der ersten Scene des ersten Aktes beträchtlich gekürzt hat, so tritt dieser bei ihm mehr in den Hintergrund als im Original.

Während Tate häufig Verse einschiebt, um das Verständniß des Textes zu erleichtern, thut Colman das nur selten. Nach dem Shakespeare'schen Vers IV, 4, 45:

You do me wrong to take me out o'the grave,

fügt er die schon oben citierten Tate'schen Worte hinzu:

Ha! is this too a world of cruelty? u. s. w.

Den Gedankenstrich nach Shakespeare II, 4, 213 ersetzt er mit Tate durch den Vers:

Than have my smallest wants supplied by her.

Da Colman nach obigen Ausführungen mit Shakespeare's Text konservativer verfährt als Tate, so ist es erklärlich, daß er statt Tate's 2264 Versen 2302 hat, trotzdem er die langen Scenen zwischen

Edgar und Cordelia nicht aufnahm und den Liebeshandel zwischen Edmund und den Königinnen noch kürzer gab als Shakespeare.

Was endlich Aenderungen des Ausdrucks betrifft, so ist Colman auch hier weit konservativer als Tate. Die meisten seiner Abweichungen gehn auf Tate zurück. So schreibt er statt Shakespeare I, 4, 275: *Degenerate bastard!* die Worte (C. I, 258) *Degenerate viper!* mit Tate; ebenso statt Shakespeare II, 2, 109: *observants*, C. II, 200: *minions.*

Selbständig ändert er nur selten, z. B.: Shakespeare II, 4, 35:

They summon'd up their meiny, straight took horse —

schreibt er (II, 309):

They summon'd up their train and straight took horse.

Er wollte wohl den etwas veralteten Ausdruck *meiny* umgehn. Ein andermal setzt er für Shakespeare I, 1, 167: *the foul disease* die Worte *thy rank disease.*

Grammatische Bemerkungen.

A. Tate.

Was grammatische Abweichungen anbetrifft, so vermeidet Tate ungewöhnliche Konstruktionen Shakespeare's.

Shakespeare läßt nach *ever* und *never* den unbestimmten Artikel vor dem Objekt im Singular aus[1]): Shakespeare III, 2, 17: *I never gave you kingdom.* Statt dessen schreibt Tate III, 13: *I never gave you Kingdoms.*

Shakespeare konstruiert *to swear* einmal mit dem Akkusativ statt mit *by*, nämlich I, 1, 162: *Thou swearst thy gods in vain.* Tate vermeidet das (I, 157): *Thou swearst in vain.*

Substantivisches *any* findet sich bei Shakespeare häufiger, z. B. I, 4, 246: *Does any here know me?* Tate ändert: *Does any one know me?*

Shakespeare fügt dem Imperativ oft das Personalpronomen bei[2]). Tate vermeidet solche Konstruktion: Shakespeare II, 4, 160: *Return you to my sister.* Tate II, 263: *Return back to my sister.*

In dem Shakespeare'schen Verse, I, 4, 261: *As you are old and reverend, should be wise,* ist das Subjekt des Hauptsatzes aus dem Vordersatze zu ergänzen. Tate schreibt I, 358: *As you are old, you should be staid and wise.*

---

[1]) Vgl. Deutschbein, Shakespeare-Grammatik für Deutsche. 2. Aufl. Cöthen 1897. § 5b.

[2]) Vgl. Alexander Schmidt, Shakespeare-Lexikon s. v. *you.*

Bei Shakespeare finden sich häufig doppelte Komparative; so II, 2, 155: *much more worse.* Daraus macht Tate II, 134: *worse to have.*

Der häufige Gebrauch der Umschreibung mit *to do* zur Verstärkung wird von Tate etwas eingeschränkt; z. B.:

Shakesp. I, 4, 259:

Of other your new pranks. I do beseech you.

Tate I, 356:

Of other your new humours. I beseech you.

Andererseits fügt Tate wohl in negativen Sätzen das Hilfsverb *to do* ein, wo Shakespeare es nicht hat:

Shakesp. IV, 7 11: *I pray, weep not;* dagegen
Tate IV, 477: *Pray, do not weep.* Ebenso:
Shakesp. IV, 7, 67: *nor I know not;* dagegen
Tate IV, 472: *nor do I know.*

Auch ein Anakoluth, das sich bei Shakespeare findet, vermeidet Tate:

Shakesp. IV, 6, 33 f.:

Why I do trifle thus with his despair.
Is done to cure it.

Tate IV, 226 f.:

That I do trifle thus with his despair,
Is with Design to cure it.

B. Colman.

Colman weicht auch grammatisch weniger von Shakespeare ab als Tate. Wo er aber eine Aenderung einführt, läßt sich seine Lesart immer auf Tate's Einfluß zurückführen; selbständig korrigiert er nicht. Wir nehmen daher die einzelnen Fälle in derselben Reihenfolge durch wie oben bei Tate.

In den ersten vier Fällen schreibt er mit Shakespeare:
Colman III, 17: *I never gave you kingdom.*
Colman I, 142: *Thou swearst thy gods in vain.*
Colman I, 508: *Does any here know me?*
Colman II, 381: *Return you to my sister.*
Die ungewöhnliche Konstruktion (Shakespeare I, 4, 261):

As you are old and reverend, should be wise —

ändert Colman I, 517 in:

You, as you're old and reverend, should be wise.

Die doppelten Komparative läßt Colman nicht stehn. So steht statt Shakespeare II, 2, 108: *more corrupter ends*, bei Colman 2, 198: *more corrupt design*. Tate schreibt etwas freier (III, 107): *That in his Plainness harbour'd more Design*. Statt des doppelten Komparativs bei Shakespeare II, 2, 155: *much more worse* schreibt Colman, das Metrum zerstörend, einfach *worse*, während Tate II, 134 das Metrum wiederhergestellt hatte: *worse to have*.

Die Umschreibung mit *to do* zur Verstärkung vermeidet Colman, wenn er mit Tate (I, 356) statt des Shakespeare'schen Verses I, 4, 259:

Of other your new pranks. I do beseech you —

schreibt I, 515:

Of other your new humours. I beseech you.

Ebenso statt Shakespeare IV, 7, 71: *I pray, weep not* schreibt er V, 59 mit Tate: *Pray, do not weep*.

Andrerseits aber behält Colman V, 55 Shakespeare's Lesart bei: Shakesp. IV, 7, 67: *nor I know not* — nur daß er statt *nor* mit Pope *nay* einsetzt).

Das Anakoluth Shakespeare's (IV, 6, 53 f.):

Why I do trifle thus with his despair,
Is done to cure it —

vermeidet Colman, indem er einsetzt:

I trifle thus with his despair to cure it (IV, 285).

Metrik.

A. Tate.

Ueber Tate's Metrik können wir uns ebenso kurz fassen. Wir sehen ihn vielfach bestrebt, den Shakespeare'schen Vers zu glätten. In folgenden Fällen stellt er eine natürlichere Betonung her:

Fare thee well, king, sith thus thou wilt appear.
Sh. I, 1, 183.
Why, fare thee well, king, since thou art resolved.
T. III, 11.

Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters.
Sh. III, 2, 15.
Nor Fire, Wind, Rain, or Thunder are my Daughters.
T. III, 11.

Stands still in esperance, lives not in fear.
Sh. IV, 1, 4.
Stands still in Hope, and is secure from Fear.
T. IV, 51.

Verse, die bei Shakespeare zu lang sind, kürzt er in folgenden Fällen:

Sir, I do love you more than words can wield the matter.
Sh. I, 1, 56.
Sir, I do love you more than Words can utter.
T. I, 77.

I have to think so: if thou should'st not be glad.
Sh. II, 4, 132.
I have to think so. Should'st thou not be glad.
T. II, 238.

I and my hundred knights. Reg. *Not altogether so.*
Sh. 2, 4, 234.
I and my hundred Knights. Reg. *Your Pardon, Sir.*
T. II, 321.

Is practice only. Give me my servant forth.
Sh. II, 4, 116.
Is plain contempt. Give me my servant forth.
T. II, 231.

Umgekehrt ergänzt er nicht selten unvollständige Verse:

I'll tell thee, thou dost evil.
Sh. I, 168.
And tell thee to thy Face, that thou dost ill.
T. I, 161.

Your son and daughter found their trespass worth
The shame which here it suffers.
Sh. II, 4, 44 f.
This was the Trespass, which your Son and Daughter,
Thought worth the Shame, you see it suffer here.
T. II, 203 f.

Andrerseits finden sich auch manche Stellen, wo Tate das korrekte Metrum Shakespeare's zerstört hat:

Come on, Sir; here's the place: stand still. How fearful.
Sh. IV, 6, 11.
Come on, Sir; here's the Place; how fearful.
T. IV, 206.

Well, my good Lord, I have inform'd them so.
Sh. II, 4. 99.
I have inform'd them so.
T. II, 216.

Kent. *Good mylord, enter here.* Lear. *Wilt break my heart?*
Sh. III, 4, 4.
Kent. *Good my Lord, enter.* Lear. *Wilt break my Heart.*
T. III, 176.

That to our sister you do make return,
Say you have wrong'd her, Sir.
Lear. *Ask her forgiveness?*
Sh. II, 4, 153 f.

Return to our Sister, and say you have wrong'd her.
Lear. *Ha! Ask her Forgiveness?*
T. II, 257 f.

Alle diejenigen Scenen und Zusätze, die von Tate stammen, sind in Versen geschrieben. Auch die erste Scene, das Gespräch zwischen Kent und Gloster, in dem Tate sich, wenn auch nur wenig, an Shakespeare's Einleitung zur ersten Scene anlehnt, hat er in Versen geschrieben, während sie in der Vorlage in Prosa abgefaßt ist. Doch sind Tate's Verse keineswegs immer regelmäßige Quinare. Um nur einige Beispiele herauszugreifen, citieren wir die folgenden:

I, 238. *Hear me, Sir, your Life's in Danger.*
I, 363. *That she begs to lessen your Attendance.*
II, 205. *Oh! this Spleen swells upward to my Heart.*
IV, 9. *Than that thou continue to be happy.*

Diese vier Verse haben keinen Auftakt. Andere Unregelmäßigkeiten zeigen:

I, 121. *False to his Father as thou art to my Hopes.*
IV, 156. *There's Business for thee, and of noblest Weight.*

B. Colman.

An Shakespeare's Text macht Colman selbständig keine metrischen Aenderungen. Er folgt in dieser Beziehung überall seiner Vorlage, Theobald's erster Ausgabe von Shakespeare's Werken. Theobald folgt seinerseits wieder in metrischer Hinsicht stets den Korrekturen, die der Meister des Verses, Pope, an Shakespeare's Text vorgenommen hatte. Einige Beispiele mögen dies deutlich machen:

Make with you by due turn. Only we shall retain.
Sh. I, 1, 137.
Make with you by due turn. Only retain.
Colm. I, 116.

I have to think so: if thou shouldst not be glad.
Sh. II, 4, 134.
I have to think so: if thou wert not glad.
Colm. II, 356.

But in my garments. Glo. *Methinks you're better spoken.*
Sh. IV, 6, 10.
But in my garments. Glo. *Sure, you're better spoken.*
Colm. IV, 213.

To raise my fortunes, thou old unhappy traitor.
Sh. IV, 6, 232.
To raise my fortunes, old unhappy traitor.
Colm. IV, 371.

Do as I bid thee, or rather do thy pleasure.
Sh. IV, 1, 49.
Do as I bid, or rather do thy pleasure.
Colm. IV, 42.

Alle diese Korrekturen sind von Pope eingeführt und von Theobald aufgenommen. Die Kürzungen von *I am* zu *I'm*, von *I will* zu *I'll*, von *I have* zu *I've* u. s. w. sind in den Quartos und Folios meist nicht bezeichnet, sind aber von Shakespeare beim Deklamieren sicher vorgenommen. Pope und nach ihm die übrigen Herausgeber drücken diese Kürzungen auch in der Orthographie aus. Colman folgt ihnen darin. Statt:

I am now from home, and out of that provision.
Sh. II, 4, 208.

schreibt Colman II, 418:

I'm now from home, and out of that provision.

Oder statt:

We could control them, if you will come to me.
Sh. II, 4, 249.
We could controul them, if you'll come to me.
Colm. II, 446.

Eine andere Glättung liegt z. B. vor, wenn statt Shakespeare IV, 3, 31:

'Let pity not be believ'd!' There she shook —

Colman IV, 172, schreibt:

Let pity ne'er believe it! Oh my heart.

Pope's und Theobald's Lesart lautet:

'Let pity ne'er believe it!' There she shook.

Während sich so Colman am Shakespeare'schen Text keine selbständigen Aenderungen metrischer Art erlaubt, bessert er einige Male an den von Tate gedichteten Stellen, die er übernimmt. So setzt er für Tate's Vers V, 169:

This is the only Combatant that I could fear —

den Vers ein (V, 229):

The only combatant that I could fear.

Aehnlich heißt es für Tate V, 380:

Conduct me to kis Knees, to hail —

bei Colman V, 563:

Conduct me to his royal knees, to hail.

Zum Schluß ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Lindner für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.